Richard Graul

Einführung in die Kunstgeschichte

Alfred Kröner Verlag in Leipzig

Richard Graul

Einführung in die Kunstgeschichte

Einführung in die Kunstgeschichte

Von

Richard Graul

Siebente, umgearbeitete Auflage

Mit 1022 Abbildungen

Alfred Kröner Verlag in Leipzig
1916

LIBRARY
FEB 2 3 2000
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

Vorwort
zur siebenten Auflage.

Die Einführung in die Kunstgeschichte, deren sechste starke Auflage 1907 in zwei Teilen, in einem Atlas in Quart und in einem Textbändchen in Oktav, bei E. A. Seemann in Leipzig herausgekommen war, erscheint hiermit als ein einziger handlicher Band in Lexikonformat und in durchaus neuer Bearbeitung. Denn die Verbindung des Textes mit den Tafeln führte zu einer sehr wesentlichen Vermehrung und neuen Auswahl der Abbildungen, von denen viele eigens für das Buch hergestellt worden sind.

Der Verfasser hat sich gern der Aufgabe unterzogen, das bescheidene Büchlein, das vor einem Menschenalter — 1887 — zuerst erschien, von neuem durchzuarbeiten, um es den gesteigerten Ansprüchen, die unsere Zeit an derartige Hilfsbücher stellt, anzupassen. Bei seinem Versuche kam es ihm darauf an, eine feste Stütze wissenschaftlich gesicherter Erkenntnisse und einen klaren, knappen Überblick über die Haupterscheinungen der Kunstentwicklung des europäischen Kulturkreises und der deutschen Kunst insbesondere zu geben. Daß der alte Orient und die Antike ebenso wie die Kunst des Islam gebührend beachtet worden sind, bedarf keiner Erklärung; doch konnte sich der Verfasser nicht entschließen, auch die indische und ostasiatische Kunst, mit deren Erforschung in Deutschland erfolgreich begonnen worden ist, in den engen Rahmen seiner Darstellung zu spannen. Um diesen Gebieten auch nur im elementaren Sinne gerecht zu werden, bedürfte es einer besonderen Einführung, die nicht auf ein paar Seiten geschrieben und nicht mit ein paar Dutzend Abbildungen illustriert werden kann. Um so mehr konnte auf die Entwicklung der neueren Kunst bis zur Gegenwart im allgemeinen eingegangen werden.

Leipzig, Oktober 1915.

Prof. Dr. Richard Graul.

Inhalt.

I. Die Kunst des Altertums.

Seite

1. Kunstanfänge . . . 1

2. Ägyptische Kunst . . . 1

Baukunst S. 5. — Plastik S. 9. — Relief und Malerei S. 10. — Ornament und Kunstgewerbe S. 12.

3. Altorientalische Kunst . . . 13

Altbabylonische Kunst S. 13. — Assyrische Kunst S. 14. — Kleinasien, Syrien S. 17. — Persische Kunst S. 18.

4. Kretisch-mykenische oder ägäische Kunst 20

5. Die Kunst der Griechen . . . 23

Der dorische Stil S. 25. — Der ionische Stil S. 27. — Der korinthische Stil S. 28. — Die Baudenkmäler S. 28. — Archaische Plastik S. 30. — Blütezeit der Plastik im 5. Jahrhundert S. 33. — Das 4. Jahrhundert S. 35. — Hellenistische Kunst. 300 bis 30 v. Chr. S. 36.

6. Die Kunst der Etrusker und Römer . . . 38

Etruskische Kunst S. 38. — Römische Baukunst S. 39. — Römische Skulptur S. 41.

7. Malerei und Kunsthandwerk der Antike 43

II. Die Kunst des Mittelalters.

1. Die altchristliche und die byzantinische Kunst . . . 48

Baukunst S. 49. — Malerei, Kunstgewerbe S. 51.

2. Islamische Kunst . . . 54

3. Die Kunst des Abendlandes von der Völkerwanderung bis zu den Karlingern . . . 60

4. Der romanische Stil . . . 64

Verbreitung der romanischen Baukunst S. 66.

5. Der gotische Stil . . . 70

Die Verbreitung der Gotik S. 72. — Der gotische Dreiausbau S. 73.

6. Bildende Kunst und Kunstgewerbe des Abendlandes 78

Skulptur S. 81. — Malerei S. 84. — Kunstgewerbe S. 86.

III. Die Kunst der neueren Zeit.

Seite

1. Die italienische Renaissance 88

a) Die Baukunst 88
Das 15. Jahrhundert (Quattrocento) S. 88. – Hoch- und Spätrenaissance 1500–1580. S. 91.

b) Die Plastik 93
Das 15. Jahrhundert (Quattrocento) S. 93. – Das 16. Jahrhundert (Cinquecento) S. 95.

c) Die Malerei 96
Das 15. Jahrhundert (Quattrocento) S. 96. — Die Blütezeit der italienischen Malerei. S. 99.

d) Das Kunstgewerbe 104

2. Die Kunst diesseits der Alpen bis zum 16. Jahrhundert 106

a) Die Malerei 106
Altniederländische Schule S. 106. — Französische und englische Schule S. 110. — Deutsche Malerei und graphische Kunst S. 110.

b) Die Skulptur 117

c) Architektur 120

d) Kunstgewerbe 124

3. Die Kunst des Barock und Rokoko 127

a) Architektur und Kunstgewerbe 127
Italien S. 127. Niederlande, Spanien, Frankreich S. 129. Deutschland S. 133.

b) Malerei und Plastik 139
Italien S. 139. — Spanien S. 140. — Frankreich S. 141. — Flandern S. 144. Holland S. 147. — England S. 151. — Deutschland S. 151.

4. Die Kunst des 19. Jahrhunderts 153
Baukunst S. 153. Skulptur S. 155. Malerei S. 156

1. Renntiere und Fische aus der Höhle von Lortet. Renntier von Thaingen. Kenntanz.

I. Die Kunst des Altertums.

1. Kunstanfänge.

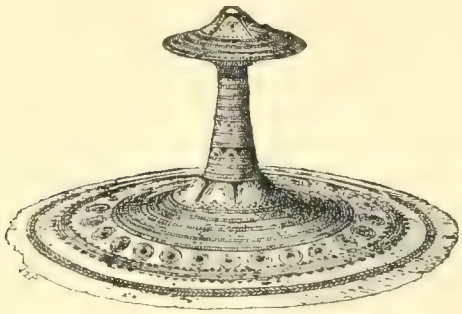
Die ältesten Äußerungen eines künstlerischen Darstellungstriebes sind Tierbilder aus einer nach Jahrzehntausenden zurückliegenden vorgeschichtlichen (prähistorischen) Zeit, in der der Mensch in Höhlen hauste, geschlagene Steinwerkzeuge benutzte und sich von Jagd und Fischerei ernährte. Der *älteren Steinzeit*, dem Paläolithikum, gehören Tierschilderungen an, die an die Wände der Höhlen eingeritzt oder auch mit Erdfarben gemalt sind, oder die mit primitiven Instrumenten an Nadeln oder Harpunen aus Knochen geschnitzt sind. Unter der Menge solcher Darstellungen sind eine Anzahl durch verblüffende Naturwahrheit ausgezeichnet (Textabb. 1): sie beweisen, wie scharf das Auge dieses Urmenschen die bezeichnenden Ausdrucksmerkmale der Tiere, die er jagte, aufzufassen und aus der Erinnerung wiederzugeben wußte. Die merkwürdigsten Funde derart sind in Südfrankreich (Höhle von Combarelles) und in Nordspanien (Höhle von Altamira) gemacht worden. Geschildert werden das Renntier, der Bison, das Mammut, der Steinbock und andere Tiere mehr. Sie erscheinen bald einzeln, oft über einen Meter groß, bald wie sie in Herden hintereinander wandern. Selten sind Darstellungen von Menschen in Relief oder in kleinen Elfenbein- und Tonfiguren. Dabei fällt es auf, daß die Männer schmal und schlank, die Frauen aber breit und ungeheuer fett mit quer über die Brust gelegten Armen erscheinen. Man merkt den Versuch, die Verschiedenartigkeit der beiden Geschlechter durch Übertreiben einzelner Beobachtungen auszudrücken. In der Ornamentik der Knochengeräte erscheinen neben den primitivsten linearen Motiven (Zickzacklinien, Rauten, Spiralen) Pflanzenzweige, sogar mit Wurzel, als gelte es bestimmte eßbare Pflanzen zu bezeichnen.

Diese der wirklichen Erscheinung oft erstaunlich nahekommende Kunst bricht ab, denn in der *jüngeren Steinzeit*, dem Neolithikum, die in das 7. oder 8. Jahrtausend zurückreichen mag, aber in den verschiedenen Ländern verschieden lang andauert, sind die Lebensbedingungen des Menschen ganz andere als in der älteren Steinzeit. Der Mensch lebt zumeist in kleinen Siedelungen, in Höhlen oder in Holzbauten, auf dem Lande und auf dem Wasser (Pfahlbauten). Er bebaut jetzt das Feld und treibt Viehzucht, er ist ein Meister im Bebauen, Bohren und Schleifen der Steingeräte, und vermag gewaltige Denksteine (Menhir) aufzurichten, und zu Einhegungen (Cromlechs) oder Grabkammern (Dolmen) zu ordnen. In der Bretagne finden sich die größten Anlagen derart, einer jüngeren Zeit gehört

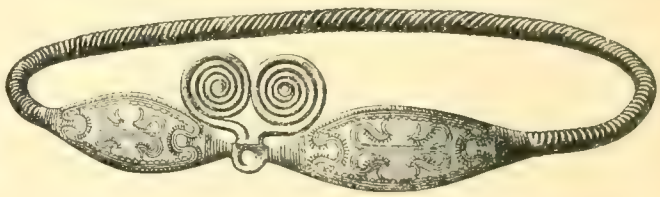
der Steinkreis von Stonehenge (hängende Steine) bei Salisbury in England an. Er mißt 88 m im Durchmesser; die riesigen Steinblöcke sind behauen. In Skandinavien haben sich namentlich aus großen Steinplatten gebildete Kisten als Gräber erhalten, zu denen zuweilen Gänge führten. Im Volksmund werden derartige vorgeschichtliche Anlagen als Riesen- oder Hünengräber bezeichnet.

Die Tongeräte sind aus der Hand gearbeitet, und werden mit geritzten Linien, schraffierten Dreiecken und — im Süden Europas — auch mit Spiralen geschmückt, ja keramische Funde aus dem 3. Jahrtausend in Thessalien zeigen schon Anfänge einer Art von primitiver Vasenmalerei mit weiß, schwarz und gelb getönten Mustern, die das ganze Gefäß bedecken. Auch Tonfiguren werden in verschiedenen Gegenden gefunden, die trotz ihrer Roheit sowohl an die Formen der älteren Steinzeit als auch an spätere Figuren der ägäischen Kultur (s. S. 22) erinnern. Denn aus der Steinzeit führen mannigfache Entwicklungsfäden in die späteren Zeitalter hinüber, die mit der Verwendung von Metallgerät beginnt.

So verwendet die nach dem in der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends erfolgenden Auftreten der Bronze benannte Bronzezeit zunächst noch Vorbilder der Steinzeit in dem neuen Stoffe (dem durch einen Zusatz von Zinn in 10 zu 90 Teilen dauerhafter gemachten Kupfer).



2. Gepunzter Gürtelschmuck aus Erz. Ältere Bronzezeit. (S. Müller.)

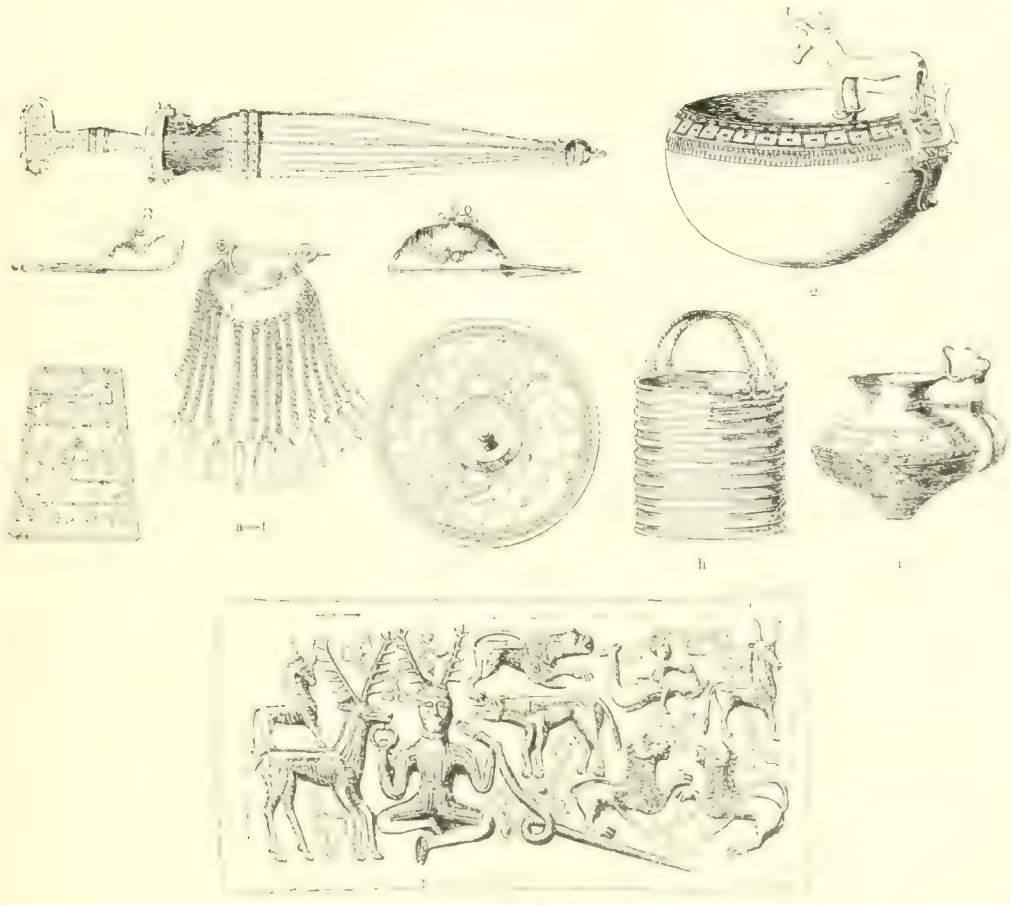


3. Halsring von Bronze. Jüngere Bronzezeit. Wermland in Schweden. (Montelius.)

Die ältesten Bronzebeile sind den Steinbeilen nachgebildet, aber bald entwickeln sich selbständigere und zierlichere Formen: das Schwert, der Dolch, die Lanze, die Axt, das Messer, der Meißel. Zum Körperschmuck werden Ringe an Hals, Fingern, Armen und Füßen verwandt (Textabb. 2, 3), und zum Befestigen der gewebten Gewänder dienen Nadeln. Das Ornament der Geräte und Zierplatten zeigt teils geometrische, teils aus anderen Techniken, besonders der Flechterei und Weberei entnommene Muster. Mit besonderer Geschicklichkeit übten die Nordländer den Bronzeguß und die Ornamentierung durch Einschlagen mit Punzen, während in Südeuropa die Treibarbeit üblich gewesen ist. Ein reges Verkehrsleben führte die Erzeugnisse überallhin.

Die durch das Auftreten des schmiedbaren Eisens charakterisierte Hallstattzeit, so genannt nach einem großen Gräberfund am Hallstättersee im Salzkammergut, lehrt eine Kultur kennen, die in Mitteleuropa während des ersten Jahrtausends vor Christus ziemlich einheitlich herrscht. Die Menge der in den Gräbern gefundenen Schmucksachen, allein schon die reichere Entwicklung der langen Gewandnadel zu einer unserer Sicherheitsnadel entsprechenden aber kunstvoll gebildeten Fibel, läßt auf gesteigerte Kulturbedürfnisse schließen. Man unterscheidet Fibeln mit freiem Schlußstück, mit verbundenem und mit geschlossenem Schlußstück. Das Hauptmaterial für diese Dinge bildet die Bronze, die zu dünnem Blech gehämmert und durch Treibarbeit oder Gravierung verziert wird (Textabb. 4).

Eng mit der Hallstätter Kultur hängt die nach dem Fundort La Tène am Neuenburger See genannte Latènekultur zusammen, die um 500 v. Chr. beginnt und bis in die römische Kaiserzeit und im Norden darüber hinaus reicht. Für Schwerter, Lanzen, gebuckelte Schilde, für Arm- und Halsringe wird Schmiedeeisen verwendet. Daneben finden sich zahlreiche Schmucksachen aus Bronze, deren Formen besonders die in Treibarbeit erkennen lassen, daß sie nach Vorbildern entstanden sind, die aus dem Mittelmeerkreis herstammen. Tongerät wird nicht mehr aus der Hand, sondern auf der Scheibe sauber gedreht und geglättet. Träger und Verbreiter der Latènekultur waren namentlich die Kelten, so daß sich ihr Gebiet von Südrußland bis zur iberischen Halbinsel erstreckt, und ihre Kunst mannigfache Verbindungen mit den entwickelteren Formen der Mittelmeerkultur eingehen konnte. Auf diese Weise sind Bestandteile frühgriechischer Kunst in die Kunst der außerhalb des mittelmeerländischen Kulturkreises stehenden Völker eingedrungen, wo sie eine selbständige Fortbildung und Stilisierung erfuhren. Die auf skythischem Boden am Schwarzen Meer erwachsenen Elemente der Tierornamentik wurzeln in antiken und orientalischen Vorbildern, die im Norden ausgebildet wurden. Von Norden flutete die Tierornamentik dann zurück und wurde von den Germanen aufgegriffen, die sie während der Völkerwanderung durch ganz Europa verbreitet haben.



I. a—i Waffen, Geräte, Fibeln und Schmuck aus Hallstatt in Wien und k Silberplatte des keltischen Kessels von Gundestrup vom Ende der Latènezeit in Kopenhagen.

5. Maurer beim Bau einer Mauer des Amontempels. Theben. Grab des Rechmire. (Lepsius.)

2. Ägyptische Kunst.

Ägypten erscheint wie eine langgestreckte Oase, die der Nil nach dem Durchbruch der Wüste mit seinen Ablagerungen gebildet hat: es ist ein Geschenk des Nils. Aber der Segen der „schwarzen Erde" fiel den Besiedlern nicht mühelos in den Schoß. Die afrikanische Natur des Landes zwang zu unablässigem Kampf gegen Dürre, Wüstensand und Wassernot. So wurden die Hirtenvölker, die vermutlich aus Libyen eingedrungen waren, frühzeitig zu Ackerbauern, begabt mit scharfem Verstand und zu jeder Fertigkeit geschickt. Die Notwendigkeit gemeinsamen Vorgehens in der regelmäßigen Bewirtschaftung des Überschwemmungsgebietes führte in früher Zeit zu einer Vielheit von Staatenbildungen.

Allen gemeinsam waren die religiösen Vorstellungen. In ältester Zeit glaubte das Volk, daß die Götter in Tieren, gelegentlich auch in Pflanzen oder anderen leblosen Gegenständen ihre Wohnsitze aufgeschlagen hätten. Daher wurden viele Tiere als Verkörperer der Gottheiten verehrt. Der Tierkult führte zur Verbindung von Tier- und Menschenformen, man gab den Göttern Tierköpfe oder setzte auf den Tierleib einen menschlichen Kopf. Daneben wurden auch die kosmischen Mächte, besonders die Sonne und der Mond verehrt. Da an verschiedenen Orten allgemein verehrte Götter unter verschiedenen Gestalten vorgestellt wurden, wuchs das ägyptische Pantheon zu einer verwirrenden Menge von Göttern an. Besonders verbreitet war der Kult des Osiris. Er war der König der Toten, von dem es hieß, daß er vom Tode auferstanden wäre. Wie aber der Gott im Totenreich ein zweites Leben führte, so hoffte der Ägypter, daß auch ihm das Totengericht des Osiris ein Weiterleben zubilligen werde. Er glaubte, daß die Seele, die den Körper im Tode verläßt, fortfahren könne zu leben, und er dachte sich die Seele als einen Vogel mit dem Kopfe des Menschen.

Ursprünglich hatten die Ägypter ihre Toten in hockender Stellung in die Grube gesenkt und ihnen Schmuck, Waffen, Geräte mit ins Grab gegeben. Die Entwicklung des Totenkults führte dazu, die Leichen vor der Verwesung durch Einbalsamieren mit fäulniswidrigen Stoffen zu schützen und sie als festumwickelte Mumien in Särgen zu erhalten; die Eingeweide wurden für sich verwahrt (Abb. 39). Da nun die Seele mit allen guten und bösen Eigenschaften des Verstorbenen behaftet blieb, so daß sie sich bei ungebührlicher Behandlung an den Überlebenden rächen konnte, häufte man in den Gräbern die Spenden an Speise und Trank und sorgte für alles, was die Seele den Gewohnheiten des Toten gemäß zum Weiterleben brauchte. Auch die Frauen und Diener sollte der Tote im Jenseits nicht missen. In barbarischer Zeit hatte man dem Verstorbenen Menschenopfer dargebracht, die mildere Sitte späterer, historischer Zeit begnügte sich damit, die Frauen und Sklaven durch Figuren aus Ton oder Stein zu ersetzen. Und weil der Tote nur ein Schattendasein führen konnte, ersetzte man auch die Nahrungsmittel durch Nachbildungen, lieferte Scheinbrote und anstatt der mit kostbaren Steinen eingelegten goldenen Geräte schlichte Holzgefäße, die mit Stuck überzogen und mit Fayenceeinlagen auf vergoldetem Grund geschmückt waren.

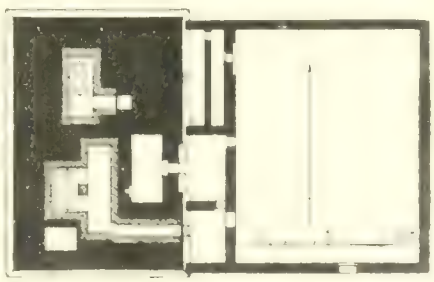
Allmählich wurde aus dem Totenkult ein veredelter Gedächtniskult. Man verbaute und verbarg den Sarg mit der Mumie in einer Kammer und stellte in einem den Hinterbliebenen zugänglichen Raum Statuen des Verstorbenen und seiner Angehörigen auf. An den Wänden der Kammer wurde das Leben des Verstorbenen und die genußreiche Wiederholung des Daseins im Jenseits geschildert. Die Beischriften und die Zauberformeln, mit deren Hilfe der Geist sich alles verschaffen konnte, was in verführerischer Darstellung an die Wände gemalt war, wurden in den heiligen Schriftzeichen (Hieroglyphen) aufgezeichnet. Diese Schrift hatte sich — wie alle Schriften — aus Bildern von Menschen, Tieren, Pflanzen, Geräten u. s. f. allmählich entwickelt, und erhielt sich nach verschiedenen Umbildungen bis in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte.

Unsere Kenntnis von der ägyptischen Kunst reicht weit zurück über die im vierten Jahrtausend v. Chr. beginnende historische Überlieferung. Die ältesten vorgeschichtlichen Funde erscheinen schon als die Hinterlassenschaft eines technisch hochbegabten aber noch halbwilden Volkes. Zeigen doch rohe Malereien auf Tongefäßen und ebenso roh geschnitzte und bemalte Figuren aus Knochen und Elfenbein, daß das Volk sich tätowierte. Diese primitive Kulturstufe entspricht noch der jüngeren Steinzeit (S. 1). Aus Feuerstein wußte man mit Meisterschaft Messer, Schmuckgegenstände, Pfeilspitzen zu fertigen, aber man verarbeitete auch das Kupfer. Unter der Menge von Schalen und Töpfen aus Ton oder Stein ragen überaus sorgfältig aus Alabaster und aus härtestem Gestein geformte dünnwandige Gefäße hervor, die glänzend poliert wurden. Zur Formengebung von Geräten wie der Schiefertafeln zum Anreiben der dem Ägypter unentbehrlichen Augenschminke wurden gern Tiermotive benutzt.

Alle diese künstlerischen Errungenschaften sind je primitiver in desto längeren Zeitläuften erworben worden. Als der König Menes um 3400 Ober- und Unterägypten zu einem Einheitsstaat mit der Landeshauptstadt Memphis verschmolz, erscheint Ägypten bereits auf einer zu hohen Kunstleistungen befähigten Kulturstufe. Das Jahrtausend bis zum Ende der 6. Dynastie[1] (bis 2475 v. Chr.), das alte Reich, ist eine Blütezeit gewesen. Allmächtig ist der König, ein menschgewordener Gott, der allein würdig ist, dem Gotte zu dienen. Eine wohlorganisierte Beamtenschaft umgibt ihn. Der hohe Priester ist nur der Vertreter des Königs, erst viel später gewinnt die Priesterschaft selbständige Macht.

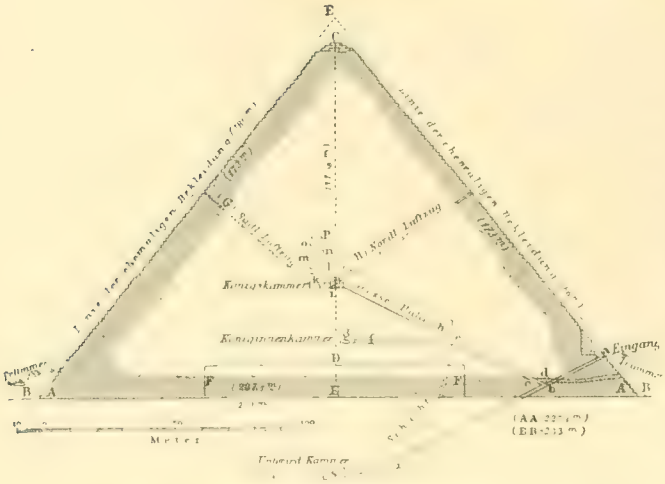
Baukunst.

Die ältesten Königsgräber waren unterirdische Anlagen, von deren Oberbau so gut wie nichts erhalten ist. Bei gewöhnlichen Gräbern wurde ein nach Süd gerichteter rechteckiger Sandhügel mit schräger Böschung über das Grab geschüttet, das dann einer großen Bank (arabisch mastaba) ähnlich sieht. Mit der Zeit wurde dieser einfache Grabbau aus Ziegeln und schließlich aus Hausteinen aufgeführt und so vergrößert, daß außer dem Platz für den Sarkophag mit der Mumie noch Raum für das Totenopfer und für die Statue des Verstorbenen gewonnen wurde. Ein Grab der ersten Dynastie (in Negade), ein freistehender Ziegelbau, 51 m lang und halb so breit, der fünf Kammern, aber noch keinen Kultraum enthielt, ist eine Ausnahme. Bei den Gräbern der Vornehmen wurde der Leichnam 3 m und mehr unter



2. Grundriß eines Mastaba. (Berlin.)

[1] Die Einteilung der Zeit von 3500 bis 332 v. Chr. in 31 Dynastien rührt von dem Priester Manetho her, der ein Geschichtswerk um 280 v. Chr. herausgab.



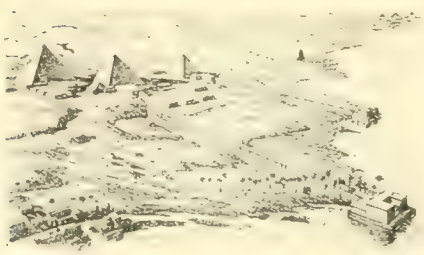
7. Schnitt durch die Pyramide des Cheops. Gise.

der Mastaba, die selbst eine Kammer (arabisch serdab, d. i. Keller) enthielt, in der Statuen des Verstorbenen aufgestellt wurden. Eine Scheintür an der Ostseite der Mastaba bezeichnet den Eingang zum Grabe und zugleich zum Jenseits. Vor der Scheintür befand sich der ummauerte Kultplatz, der mit der Zeit überdeckt und in die Mastaba einbezogen wurde (Textabb. 6). Wie die ganze Anlage der Mastaba an den Ziegelbau erinnert, so lassen auch die Formen der Blendtür (Abb. 3) erkennen, daß sie zu einer Zeit entwickelt wurden, als noch Lehmziegel und Holz statt des späteren Hausteines verwendet wurden.

Aus dieser einfachen Form des Freigrabes hat sich die Pyramide für das Königsgrab entwickelt. Eine Übergangsform ist die Stufenpyramide eines Königs der 3. Dynastie in Sakkara: in fünf Absätzen sind gleich hohe, im Umfang immer kleiner werdende rechteckige Mastabas aus Haustein übereinander geschichtet. Eine andere Übergangsform zeigt über einer steil ansteigenden quadratischen Basis zwei niedrigere Stufen. Die vollendete Form der Pyramide haben die gewaltigen Grabbauten der Könige Cheops, Chefren und Mykerinos.

In der Massenhaftigkeit und großartigen Einfachheit dieser am Rande des Wüstenplateaus errichteten „ewigen Häuser" spricht sich die Ruhmsucht und großartige Baugesinnung der Könige des Alten Reiches während der 4. Dynastie aus (bis 2700). Die größte Pyramide ist die sogenannte „Glanzstätte" des Cheops, einst 146,5 m hoch, deren ungeheure Steinmasse über einen Felskern getürmt ist. Sie verbirgt mehrere Gänge und Kammern mit Entlastungsräumen darüber (Textabb. 7). Den Bau der Pyramiden kann man sich so vorstellen, daß beim Regierungsantritt des Königs mit dem Aufbau der eigentlichen Grabkammer in mäßigem Umfange begonnen wurde. Je nach der Regierungsdauer und den verfügbaren Mitteln wurde der Bau erweitert und die Anzahl der aufgeschichteten Steinmäntel vermehrt. Bewundernswert wie das Stilgefühl, das bei einer Steigerung der Maße und Massen ins Ungeheure die einfache geometrische Form zu größter Wirkung entwickelte, ist auch die technische Meisterschaft, nicht nur in der vollkommenen Fügung und Glättung der Steine, sondern auch in der schwierigen Herbeischaffung der zum Teil von weither gewonnenen Baustoffe.

Die jetzt unvermittelt aus dem Wüstensand aufragenden Pyramiden von Gise waren ursprünglich keine isolierten Freibauten. Da sie nur Grabstätten enthielten, waren für den Totenkult auf der dem Nil zugekehrten Seite weitläufige Totentempel angegliedert, die durch bedeckte Gänge mit Torbauten im Tal verbunden waren, damit während der hunderttägigen Anschwellung des Nils die Barken anlegen konnten (Textabb. 8).*) Auch die Gräber der königlichen Familie und hoher Würden-



8. Die Pyramiden von Abusir mit ihren Totentempeln.

*) Ähnlich die Verbindung des Sonnenheiligtums Abb. 9 aus der 5. Dynastie (um 3000).

träger befanden sich in der Nähe dieser Anlagen, die in der dazu gehörigen Pyramide einen monumentalen Abschluß fanden. Der Tempel des Chefren, des Erbauers der zweitgrößten Pyramide (Abb. 1), offenbart in der Architektur von zwei T-förmig aneinander liegenden Kulträumen dieselbe wuchtige Größe wie die Pyramide. Der Hauptraum (Abb. 2), den 23 überlebensgroße Königsstatuen schmückten, hat eine doppelte Reihe von je acht Pfeilern, während der vorgelagerte Querraum nur eine Pfeilerreihe enthält. Diese in altertümlicher Weise gedrungenen Pfeiler sind aus einem Granitblock von einem Meter Stärke und tragen eine flache Decke aus ebenso starken Steinbalken. Schmale Gänge, deren Wände zum Teil mit Alabasterplatten belegt waren, führen zu kleineren Nebengelassen für Statuen, Opfer und Schätze. Nirgends an dieser frühen Tempelarchitektur eine plastische Gliederung oder schmückendes Beiwerk: sie ist aber nicht mehr bloße Zweckform, sondern Kunstform, die mit den einfachsten Mitteln die Raumwirkungen planmäßig steigert. Als Wächter des heiligen Bezirkes hatte Chefren aus dem lebendigen Fels den riesigen Löwensphinx mit seinem Bildnis gestalten lassen, der jetzt verwittert und halb verschüttet, das Totenfeld von Gise beherrscht.

Nur wenig hat sich von Werken der Baukunst aus dem Alten Reich erhalten. Auch das Mittlere Reich (2100—1800), das auf eine Periode großer innerer Unruhen folgte, aber in der 12. Dynastie, mit der es beginnt, eine Blütezeit erlebte, hat auch nur wenige Architekturwerke hinterlassen. Erst aus dem Neuen Reich (18. bis 20. Dynastie), das sich nach der Vertreibung der aus dem Osten eingefallenen semitischen Hykfos bildete und Ägypten zu einer Weltmacht mit dem „hunderttorigen" Theben als Hauptstadt erhob (1580—1090), haben sich großartige Baudenkmäler erhalten, die zum Teil auf der Stelle älterer Bauten begonnen wurden, und an denen Generationen lang gebaut worden ist.

Trotz der häufigen Veränderungen und Erweiterungen der Tempelgrundrisse (Abb. 16 und 21) ins Riesenhafte, können doch die verschiedenen Tempel auf einfache Grundformen zurückgeführt werden. Die häufigste Grundform des „befestigten Hauses des Gottes" besteht, ähnlich wie das ägyptische Wohnhaus, aus einem Vorhof mit Umgang, einem dahinter quergelegten Säulensaal und einem sich in die Tiefe erstreckenden kleineren und niedrigeren Gemach, der Zelle für das Allerheiligste, in einer Umgebung von mehr oder weniger kleineren Räumen und Magazinen.

Der Zugang zu den Tempeln pflegte durch Reihen von Bildwerken der dem Gotte heiligen Tiere, z. B. Löwen oder Widdersphinxe, begrenzt zu sein. Wie ein mächtiger Wall schiebt sich der festungsartige Torbau (Pylon) quer vor die Tempelanlage, die von einer Mauer umspannt wird (Abb. 19). Rechts und links vom niedrigeren Tor, an dessen vorspringender Hohlkehle das Symbol des Sonnengottes Horus: die geflügelte Schlange (Abb. 36) angebracht ist, steigen die gewaltigen Mauertürme in schräger Böschung an und bilden ein trotziges Bollwerk (Abb. 19). Mit Rundstäben sind diese Wände eingefaßt, und eine Hohlkehle mit Deckplatte bildet den oberen Abschluß. Vor den großen mit Flachreliefs und Malerei geschmückten Mauerflächen werden Flaggenmaste aufgestellt (Abb. 13) und nicht selten auch ein paar spießartig auslaufende Pfeiler (Obelisken, Abb. 1), die aus einem Steinblock (monolith) geschnitten und mit Weiheinschriften bedeckt sind, oder aber die starren Kolosse sitzender Königsgestalten (Abb. 14).

Hinter dem Pylon befindet sich der offene Vorhof (Abb. 21, b), der an zwei oder drei Seiten (Abb. 18) Säulenumgänge hat und den Schauplatz von Prozessionen bildet. Durch einen zweiten Pylon gelangt man in den Quersaal mit einer von Säulen getragenen Decke (z. B. Abb. 10). Bei dem kleinen Tempel des Chons (Abb. 16) werden acht gleich hohe Säulen gezählt; im großen Amontempel zu Theben sind es in 16 Reihen 134 Säulen, und zwar sind die beiden Reihen zunächst der Mittelachse höher als die übrigen Säulen,

so daß ein Mittelschiff von 24 m Höhe entsteht, das die Seitenschiffe um 10 m überragt. Erst nach diesem Säulensaal (Hypostyl) gelangt man zum Allerheiligsten (sekos, d. h. das Eingehegte) und zu den Schatzkammern und Vorratsräumen.

An diesem Schema der Tempelanlage haben die Ägypter zumeist und bis zum Ende ihrer Selbständigkeit festgehalten. Es wechseln nur die Dimensionen, und durch fortgesetzte Ein- und Anbauten wird das Allerheiligste immer mehr eingeschachtelt: der Weg zu der Kapelle mit dem verschlossenen Götterschrein auf einer Barke führt durch zunehmend niedrigere und dunklere Räume. Mauern, Pfeiler und Säulen werden mit flachen Reliefs und Malereien überdeckt. Am besten erhalten ist der Horustempel zu Edfu (Abb. 10, 19), ein Bau der Ptolemäerzeit, der nur geringe Abweichungen von dem Normalschema zeigt.

Der größte Tempel, von dem noch gewaltige Reste aufrecht stehen, befindet sich in Karnak (Abb. 5). Um den Kern eines Tempels des Mittleren Reiches, von dem nur wenig übrig geblieben ist, bauten die Pharaonen bis zu den Ptolemäern den Amontempel von Karnak zu einem großartigen Nationalheiligtum aus. Die Könige der 18. Dynastie hatten um den alten Tempel einen größeren Bau herumgelegt, aber diese Bauten wurden übertroffen durch die noch größeren Werke der 19. Dynastie. Zwischen die Riesenpylone Amenophis' II. und Ramses' I. haben die Könige Sethos I. und Ramses II. jenen dreischiffigen Riesensaal errichtet (103 m breit, 52 m tief), der zu den Wunderwerken ägyptischer Kunst gehört. Der mächtige Eindruck dieser Säulenhalle beruht auf der gedrängten Masse der Säulenkolosse, die den Raum in einen Säulenwald von unheimlicher Größe umwandeln. Wie bei den Pyramiden und großen Pylonen die einfach gegliederte Mauermasse monumental wirkt, so tut es hier die dichte Menge schwerer, gedrungener Säulen in riesigen Abmessungen. Ähnliches zeigt der große Tempel von Luksor (Abb. 18 und 21). Es ist Massenkunst und Massenwirkung, wie sie nur das Machtwort selbstherrlicher Despoten unter Aufbietung ungeheurer Mittel und ungezählter Menschenkräfte entstehen lassen konnte.

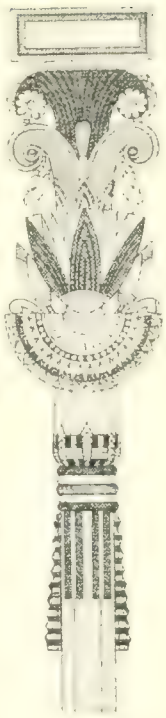
Mit gleichen Gewaltmitteln wirkt auch die Architektur der Grottentempel, deren Plan sich dem der Freibauten anschließt. Wo im oberen Niltal für große Anlagen der Raum nicht zureichte, wurden die Tempel — und seit der 18. Dynastie auch die Königsgräber — ganz oder halb in den Fels gebaut. So ist der Felsentempel von Abusimbel 55 m in das Gestein getrieben (Abb. 14). Eine Terrasse bildet den Vorplatz. Vier gewaltige 20 m hohe sitzende Bilder des königlichen Bauherrn Ramses II. sind der dem Fels abgewonnenen Fassade vorgesetzt. Sie schützen das niedrige Portal, das in eine Felsenhalle führt. Die Decke wird von starken Pfeilern gestützt, denen Kolossalstatuen des Königs vorgestellt sind. Es folgt der übliche breite Saal mit Pfeilern, ein Vorraum, schließlich das Allerheiligste; die Magazine sind seitwärts in den Fels gelegt.

Ein andermal steckt nur die Hälfte des Tempels im Felsen. Der über drei Terrassen zugängliche Tempel von Der-el-Bahri, ein Werk der 18. Dynastie, läßt erkennen, wie großartig die Ägypter ihre Bauten einer landschaftlichen Umgebung — hier mit dem steil abfallenden Gebirge als Hintergrund — anzupassen vermochten. Ihr Gefühl für wuchtige Massenwirkung und Großräumigkeit verband sich mit einer lebhaften Naturempfindung, die hervortritt in der Freude an Gärten, bei denen die Natur nach architektonischen Rücksichten zugestutzt wurde, und an der vegetabilen Formsymbolik der Ornamentik, die in bunter Farbigkeit alle Architektur überzog.

Bereits im Alten Reich ist die Säulenarchitektur ausgebildet worden. In dem Totentempel des Sahure aus der 5. Dynastie in Abusir fanden sich Palmensäulen aus Granit, deren Kapitelle (Abb. 20) aus stilisierten Palmwedeln von feiner Arbeit bestehen. Die Schlankheit der Form und eine gewisse strenge Eleganz der Durchbildung ist charakteristisch für die

Blütezeit des Alten Reiches — wenigstens werden in der gleichzeitigen Skulptur verwandte Erscheinungen beobachtet (s. S. 10). Nur eine lange Entwicklung, erst im Holz-, dann im späteren Steinbau kann zu dieser reifen Stilisierung geführt haben. Säulen wie Pfeiler ruhen, wenn sie stützen sollen, gewöhnlich auf einer einfachen Platte (Basis). Die Pfeiler sind entweder vierseitig (Abb. 21), acht- oder sechzehnseitig (Abb. 11), und erinnern dann, besonders wenn sie eine kräftige Deckplatte (abacus) erhalten, in der allgemeinen Erscheinung an die dorische Säule der Griechen (protodorische Säule, vgl. Abb. 90 b). Der Stamm der runden Säulen zieht sich zumeist an der Wurzel zusammen (Abb. 7 und 8) und vermindert seinen Umfang mit der wachsenden Erhebung, d. h. er „verjüngt" sich. In anderen Fällen hat die Pflanzensäule das Aussehen eines Bündels von acht Papyrusstengeln (Abb. 6) oder von Lotusstengeln, die unterhalb des Kapitells straff zusammengebunden sind und darüber wieder anschwellen.

Die Kapitelle der Säulen erinnern, je älter sie sind, desto deutlicher an bestimmte Vorbilder der ägyptischen Flora: an die geschlossene Knospe oder an den geöffneten Blütenkelch der Wasserrose, des Papyrus und an die Palme, deren Wedel über einer Einschnürung ausladen (Abb. 20). Freiere Kapitellbildungen (Textabb. 9) lernen wir aus Wandbildern kennen, zierliche Mischformen begegnen uns an kunstgewerblichen Erzeugnissen. Altertümlich sind die Kapitelle der Hathorpfeiler (Abb. 12) mit dem hieratischen Symbol der Göttin Hathor: ein menschlicher Kopf mit Kuhohren, darüber die Klapper (sistrum, ein Musikinstrument). Bei den Osirispfeilern, in einem Saale des Tempels von Karnak z. B., ist die Mumiengestalt mit dem starren Pfeiler verbunden, ohne daß das Bild mit trägt: Rundfiguren als tragende Bauglieder, wie sie die Griechen in ihren Karyatiden anwandten, sind in Ägypten unbekannt.



9. Kompositsäule. Wandmalerei. 18. Dyn. (Prüfe.

Plastik.

Schon zu Beginn des „Alten Reiches" haben die bildenden Künste, die Plastik und die Malerei, alles Primitive abgestreift. Frühe Bildwerke aus Kalkstein, in Bronze und Elfenbein beweisen die Fähigkeit treuer Naturwiedergabe. Aber neben der realistischen Bildkunst, die der Natur möglichst nahe kommt, geht eine Kunstrichtung einher, die bestrebt ist, eine Formvorstellung nach architektonischen oder dekorativen Rücksichten zu stilisieren. Der Ernst, der so viele Werke der ägyptischen Skulptur auszeichnet, erklärt sich aber nicht nur aus der Abhängigkeit von der Architektur, die keine unruhige Wirkung zuläßt, sondern auch aus dem künstlerischen Bestreben, die kubische Grundform im Bildwerk hervorzuheben. Die Statuen der thronenden Götter und Könige werden idealisiert, und in ruhiger Geschlossenheit und strenger Proportion gebildet. Für die Einzelformen wird der deutlichste und einfachste Ausdruck gefunden; die Bemalung, die jetzt den meisten Bildwerken fehlt, unterstützte die einheitliche Gesamtwirkung. Ob die Statuen stehen, schreiten, sitzen oder kauern, immer wenden sie sich dem Beschauer in voller Breite entgegen, immer sind der Kopf und der Rumpf symmetrisch gebildet. Dies Gesetz aller frühen Bildkunst, die Frontalität, ist streng gewahrt: die Figuren sind auf symmetrische Vorderansicht angelegt. Der Kopf ist ausdrucksvoll, Arme und Beine sind wenig bewegt, im Schreiten treten die Füße mit ganzer Sohle auf. In feierlicher Würde erscheinen die Könige: geradeaus schreitend, die Arme dicht am Körper herabhangend, geschlossen die Hände, oder, wenn sie sitzen, mit strengem Blick, die Arme auf den Schenkeln, die Rechte geballt und ausgestreckt, und über der Brust gekreuzt die Linke. So sehen wir den Erbauer der zweitgrößten Pyramide Chefren lebensgroß in majestätischer Unnahbar

keit auf dem Throne sitzen (Abb. 26 a, b), beschirmt von dem Falken des Horus, dessen Flügel das Haupt mit dem gesteiften Kopftuch umfassen. Der Kopf ist ein Idealbildnis mit dem Ausdruck gewaltiger Energie. In der plastischen Durchbildung des Körpers ist gerade soviel gegegeben, als die monumentale Geschlossenheit und ruhige Haltung des Bildwerks erfordert. Die Statue ist aus Diorit mit Werkzeugen von gehärtetem Kupfer und Stein herausgearbeitet und durch Schleifen geglättet. Die Härte des Stoffes führte von allein zu einer Vereinfachung der Formengebung und zur Vermeidung kleinlichen Beiwerkes. Dieses Maßhalten in der Durchführung ist ein Vorzug der Plastik des Alten Reiches überhaupt und schließt nicht eine reizvolle Herbheit aus. Während die granitne Sitzfigur eines Priester mit runder Perücke, ein Werk der 3. Dynastie (Abb. 22), den architektonischen Aufbau noch deutlich hervortreten läßt, zeigt die bemalte Kalksteingruppe eines Ehepaars der 4. Dynastie (Abb. 23), ohne den Grundsatz des Formenzusammenschlusses zu verlassen, mehr Lebendigkeit, als ihn der Zwang des Hofstils zuließ. Von dem architektonischen Hintergrund hebt sich der kräftig rotbraune Mann kantig ab, während die blühende junge Frau mit straff angezogenem Mantel in weicheren runden Formen gebildet ist, die die Gefälligkeit ihres schlanken Wuchses hervorheben. Die Augen sind aus farbigen Steinen eingesetzt, die schwarze Fülle der Haare und diskret hervorgehobener Schmuck steigern den Eindruck lebendiger Bildung. Meisterwerke realistischer Rundplastik aus dem Alten Reich sind der sog. Dorfschulze, eine bemalte Holzstatue (Abb. 24), die Kalksteinstatue des Ranofer (Abb. 29) und die mehr volkstümlichen Darstellungen von hockenden Schreibern, Handwerkern und Dienern. Alle diese Figuren aus Stein, Ton oder Holz, von denen große Mengen in sehr verschiedener Güte erhalten sind, wurden aufgestellt im Serdab (s. S. 6). Die stehenden Steinfiguren pflegten mit einer Rückwand verbunden zu sein: man wagte noch nicht die Rundfigur aus Stein frei wie eine hölzerne (Abb. 24) oder bronzene zu bilden.

Meisterwerke plastischer Verfeinerung sah im Neuen Reich die 18. Dynastie entstehen. Eine Anzahl Kalkstein- und namentlich Holzstatuetten von Frauen zeigen bei einer feinfühligen Behandlung des weiblichen Körpers, der von dünnem, gerieffeltem Linnen umflossen wird, höchst individuell durchgebildete Köpfe unter den kunstvoll geordneten Frisuren. Die in diesen Werken erkennbare Richtung auf reizvolle Durchbildung erreicht einen Höhepunkt unter jenem Könige Amenophis IV., der eine neue Religion zu stiften trachtete und von dem eine gewaltige geistige Bewegung ausging, die die strenge Überlieferung durchbrach und sich auch in einer gesteigerten Beseelung der Bildniskunst ausspricht (Abb. 31).

Einer viel späteren Blütezeit der ägyptischen Plastik (700—600) gehören an der lebensvolle Granitkopf des alten Mentemhet (Abb. 12) und der aus härtestem Stein scheinbar mühelos modellierte Berliner Kopf (Abb. 33), in dessen glänzende Politur die Falten an Mund, Auge und Stirn keck eingraviert sind. Das sind Leistungen, die für die Lebenskraft der ägyptischen Kunst zeugen, die noch unter der Fremdherrschaft wiederholt imstande gewesen ist, einen Einfluß auf die antike Kunst auszuüben.

Relief und Malerei.

Der reiche Reliefschmuck und die Malerei der Gräber des Alten Reiches, und später auch der Tempel machen uns vertraut mit den Eigentümlichkeiten der altägyptischen Zeichnung. Bereits in Denkmalern der frühesten Dynastien wie z. B. in der Schminktafel mit Reliefschilderungen der Taten des Königs Narmer sind die Grundzüge der ägyptischen Darstellungsweise schon ausgebildet (Textabb. 10). Es kam auf eine durch Einfachheit ausdrucksvolle Erzählung an in einer symbolischen Formensprache, die sich der architektonischen Flächenwirkung unterordnet und daher auf jede Tiefenwirkung verzichtet. Wie alle naive Kunst will die ägyptische

10. Schminktafel des Narmer. London.

Malerei und Reliefplastik erzählen und Gedanken durch Sinnbilder anschaulich machen. Die sachliche Deutlichkeit der reihenweise auseinander gebreiteten Gedächtnisbilder geht ihr über die Naturwahrheit der Darstellung. Daraus erklärt es sich, wenn die Ägypter Haupt- und Nebenpersonen verschieden groß schildern, und wenn sie in der Absicht, den menschlichen Körper in allen Teilen genau wiederzugeben, die Profilansicht als die für die Schilderung eines handelnden Menschen bezeichnendste Form wählen, dabei aber das Auge, die Schultern und einen Teil der Brust von vorn wiedergeben, so wie diese Körperteile der Vorstellung am geläufigsten sind (Abb. 25, 28). Wo bei bewegten Figuren (Abb. 27) das Vorschieben der hinteren Achsel vermieden ist, scheinen beide Arme von einer Schulter auszugeben und der Rumpf der Länge nach zusammengeklappt zu sein. Die Vereinigung dieser flächigen Einzelansichten zu einem organisch und klar wirkenden Ganzen in einer durch keine Verkürzung unterbrochenen Konturzeichnung ist bewundernswert. In langer Aneinanderreihung bewegen sich die Darstellungen auf einer Linie, die den Erdboden andeutet. Die Figuren stehen in Schrittstellung. Tiefenwirkungen werden durch Neben- oder Übereinanderreihen der Gegenstände ausgedrückt: das Ehepaar aus dem Grabe des Rei (Abb. 34) sitzt hintereinander statt in einer Flucht zusammen, und die Gaben, die ihm dargebracht werden, erscheinen einzeln über dem Tisch aufgeschichtet. Ein Viereck mit Wellenlien und Bäumen darum, die nach allen vier Seiten gerichtet sind, bedeutet einen Teich im Gebüsch (Textabb. 5). Nirgends ist eine Raumillusion beabsichtigt oder eine malerische Stimmung versucht, die Farbe füllt ohne Schattierung die Umrisse aus. Um so mehr wird auf klare und symmetrische Aufteilung der Bilder und auf erklärende Beischriften gegeben, erscheint doch die ganze Darstellung mehr zum ablesen als zum betrachten.

Im Relief haben die Ägypter das Flachrelief (Abb. 17) mit mehr oder weniger flach liegendem Grund angewandt und das „versenkte Relief" ausgebildet, bei dem der Grund nur in der Nähe des Figurenumrisses nach innen mäßig entfernt wird (Abb. 31). Letztere Manier ist gegen Ende des Alten Reiches allgemein im Gebrauch. Sie bietet den Vorteil eines auffälligeren Umrisses, der in Licht und Schatten scharf hervortritt. Die Modellierung der Flächen innerhalb der Zeichnung wird zuweilen, z. B. bei Holzreliefs (Abb. 28), mit größter Feinfühligkeit für leise Hebungen und Senkungen behandelt. Die bemalten Reliefs und ebenso die Malereien beleben die Flächen, ohne sie zu beunruhigen und in ihrer Massigkeit zu schwächen: Sie wirken wie große Teppiche.

Bedeutende Relieffolgen im großen Stil des Alten Reiches enthalten die Gräber und Tempel von der 4. und 5. Dynastie. Sie entrollen in epischer Breite ein fesselndes Bild altägyptischer Kultur. Sie bringen nicht nur eine Chronik von Herrschertaten, wie die assyrischen Reliefs (vgl. Abb. 57), sondern mit sinnlicher Freude das Treiben des Volkes in allen seinen Beschäftigungen. Die Tiere werden mit größter Naturwahrheit dargestellt. Nach der 5. Dynastie tritt in der Reliefkunst ein langer Stillstand ein; erst im Neuen Reich, dessen Kultur und Luxus zum erstenmal die Welt beeinflußt, wird eine neue Entwicklung des Reliefs und der Freskomalerei beobachtet. Der 18. Dynastie gehören an die Reliefs in den Tempeln von Luksor, Der el-Bahri, in den Gräbern von Scheich Abd el Kurna und el-Amarna, wohin Amenophis IV. seine Residenz verlegt hatte. Diese lebendigen Schilderungen sind ausgezeichnet durch große Gefälligkeit und eine gewisse Volkstümlichkeit. Auch hier spricht sich die veränderte Sinnesart aus, die den König zum Abfall von den alten thebanischen Göttern zur Verehrung der Sonne (aton) als einziger Gottheit geführt hatte – er nannte sich Geist der Sonne „Echnaton". An die Stelle der konventionell ge-

bundenen Ausdrucksweise tritt, wie im plastischen Stil auch in der Malerei und im Relief eine freiere, realistischere Richtung, deren Manier dem modernen Kunstempfinden besonders zusagt. Die Dekoration des Palastes von el-Amarna muß prachtvoll gewesen sein: Reste eines bemalten Stuckbodens mit der Darstellung eines Teiches mit Fischen, üppigen Wasserpflanzen und fliegenden Enten bezeugen das glücklichste Naturstudium. Auch in der Wiedergabe des Königs und seiner Familie (Abb. 41) entfalten die Künstler eine Unbefangenheit und Natürlichkeit, die alle Etikette und Tradition über den Haufen geworfen hat.

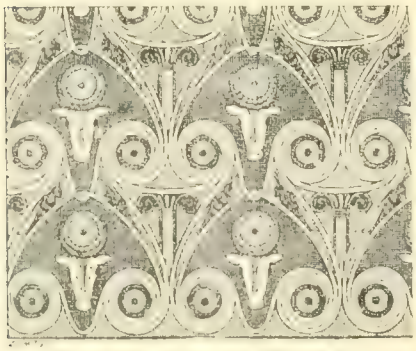
Aber mit Echnaton ging seine religiöse Reform zugrunde. Die Reaktion der Amonpriester beeilte sich die alten Götter wieder einzusetzen, Theben wurde wieder die Reichshauptstadt, und der Glanz von el-Amarna verfiel nach kurzer Zeit. Mit den kriegerischen Königen der 19. und 20. Dynastie mit Seti, dem gewaltigen Ramses II. und mit dem III. Ramses — wurde der Kunst die Verherrlichung der Großtaten der Herrscher zur Aufgabe gemacht. Die Künstler lieferten technisch vollendete Arbeiten, reich bewegt in den Schlachtenbildern (Abb. 30), steif und voll Würde in den religiösen Zeremonien. Aber das Interesse an diesen Werken haftet mehr an den Gegenständen der Schilderung als an der Arbeit des Künstlers, der mehr und mehr hinter dem Steinmetzen verschwindet.

Mit der allmählich verblassenden Selbständigkeit Ägyptens geht auch die Kunst dem Verfalle entgegen. In der Wiedergeburt der hellenistischen Ptolemäerzeit (332—30 v. Chr.) überwiegt ein nach alten Vorlagen schaffender Manierismus.

Ornament und Kunstgewerbe.

In der Ornamentik spielen nächst linearen Mustern (Zickzackmuster Abb. 10, Mäander- und Spiralmuster, Textabb. 11) Pflanzenmotive die Hauptrolle. Bei der Naturliebe und Blumenverehrung, die den Ägypter auszeichnen, ist die Verwendung der Wasserrose, der Lilie und des Papyrus in mannigfachen Umbildungen zum Schmuck der Bauten und Geräte selbstverständlich. Dabei werden die Blumen stilisiert, so daß es oft schwer hält, das Naturvorbild wiederzuerkennen. In der Textilkunst ist die Blütenornamentik sehr häufig; auf einem Gewand Amenophis' II. (Abb. 37) zeigt der Rand eine Lotusblüten- und Knospenborte, während das Streumuster des Grundes aus Lilienkelchen besteht.

Daß ein Kulturvolk, wie es die alten Ägypter waren, in allen technischen Künsten Hervorragendes geleistet hat, braucht nach dem erhabenen Eindruck, den ihre große Kunst macht, kaum gesagt zu werden. Gold, Silber und Elektron (eine Mischung von Gold und Silber, mit starkem Glanz), Kupfer und Bronze (Abb. 32, 35) verarbeiteten sie auf das geschickteste.



11. Deckenornament mit Stierköpfen und Heuschrecken.

Aus dem 18. Jahrhundert stammt ein durchbrochener Goldschmuck (Abb. 38), viereckig in der Form einer Kapelle, in der zwei Hornfalken das Herrschersymbol flankieren. Der Geschmack und die Kunst, mit der die bunten Edelsteine in die feinen Goldstege eingefügt sind, ist bewundernswert. Silberne Kannen wurden mit fein ziselierten figürlichen Henkeln geziert, goldene Armbänder zierlich graviert und granuliert, die Prunkwaffen mit Tierbildern in Niello (einer Mischung von Kupfer, Blei, Schwefel und wenig Silber) eingelegt. Die Glasfabrikation übten die Ägypter lange vor den Phönikern, denen die Griechen diese Er-

findung zuschrieben. Farbige Glaspasten, besonders gern tiefblaue und türkisblaue, verwandten sie zu Perlen, Amuletten, Schmucksachen, Salbfläschchen u. a. In der Keramik wußten sie schon im Alten Reich Tongefäße und Fliesen mit farbigem Schmelz zu zieren. Auch der Steinschnitt für Siegel (z. B. in der Form eines Mistkäfers, Symbol des Sonnengottes, Skarabaen) wurde geübt. Das schönste, was wir von dem Hausgerät der Ägypter kennen, stammt aus Grabfunden des 15. Jahrhunderts: Schreine mit schrägem Deckel, Lehnstühle auf Löwenfüßen, niedrige Betten und Schemel; es sind ebenso zweckmäßige wie gefällige Möbel, bei denen alle Künste der Schnitzerei, der Furnierung, der Einlegearbeit meisterhaft geübt erscheinen.

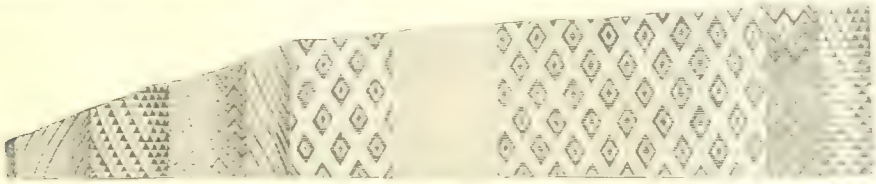
Werke des Kunstgewerbes sind es vor allem gewesen, die die Völker des Mittelmeer-Kulturkreises untereinander ausgetauscht haben. In diesem Verkehr war Ägypten im allgemeinen der gebende Teil. Was das babylonisch-assyrische Asien Ägypten verdankt, ist noch nicht klar übersehbar, aber die Entwicklung der ägäischen Kunst und später der hellenistisch-römischen Kultur ist deutlich von der ägyptischen beeinflußt worden.

3. Altorientalische Kunst.

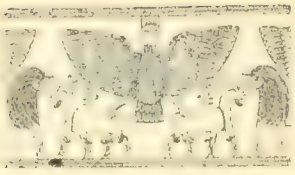
Eine ebenso alte Kultur wie Ägypten besaß das Doppelströmland des Euphrat und Tigris, dessen große Fruchtbarkeit die benachbarten Bergvölker zu häufigen Einfällen verlockte. Aber die Sieger übernahmen die Kultur der Besiegten. Sumerer und Akkadier, deren Land im Süden Mesopotamiens später Babylonien genannt wurde, und die Assyrer im nördlichen Teil sind die wichtigsten Träger der mesopotamischen Kultur gewesen.

Altbabylonische Kunst.

Die ältesten Kunstdenkmäler der Sumerer am unteren Euphrat und der Akkadier weiter aufwärts reichen bis in das dritte Jahrtausend hinauf. In den Schuttmassen hat man durch Nachgrabungen große Turmbauten erkannt, zu deren oberer Plattform schräg ansteigende Rampen hinaufführten. Sie scheinen der Beobachtung der Gestirne gedient zu haben, denn die Religion der mesopotamischen Völker entwickelte ihre Götterwelt aus der Verehrung der Himmelskörper. Auch Grundmauern von Tempeln und Palästen mit inneren Höfen, mit Terrassen, Treppen, gewölbten Entwässerungsanlagen sind zutage gekommen. Die Bauten mußten vor allem Kühlung spenden, deshalb erscheinen ihre Räume verhältnismäßig eng und hoch, die Mauern ungewöhnlich stark. Da dem Lande Steinmaterial zum Bauen fehlte, griff man zu an der Luft getrockneten Lehmziegeln und verkleidete den Rohbau mit gebrannten Tonfliesen. Auch Säulen wußte man aus Ziegeln zusammenzusetzen, doch tritt ihre Verwendung zurück gegen die Massenwirkung wenig gegliederten Mauerwerkes. Im Schmuck der Wandflächen ließ man sich von der Textilkunst, der Teppichweberei, die bei allen orientalischen Völkern eine große Rolle spielt, leiten. Das Bruchstück eines Pfeilers (Textabb. 12) zeigt, wie er durch vorspringende Halbstäbe gegliedert und durch ein Muster aus glasierten Tonkegeln in gelb, rot und schwarz mit einem Rautenmosaik verziert war.



12. Bekleidung der Wand eines Palastes zu Warka im Süden Mesopotamien.



13. Löwenköpfiger Adler zwei Steinböcke haltend. Von der Silbervase Entemenas aus Telle. (Paris.)

Die ältesten plastischen Werke sumerisch-akkadischer Kunst sind ziemlich rohe Rundbilder und Reliefs untersetzter Gestalten, die meist die Arme über der Brust halten und in zottige Röcke gekleidet sind. Auf einem Flachrelief Entemenas um 2900 erscheint eine solche Herrschergestalt und daneben ein löwenköpfiger Adler, der zwei Löwen hält. Damit wird ausgedrückt, daß ein so gewaltiges Wesen unbesiegbar ist, denn es ist Adler und Löwe zugleich. Aus diesem Machtsymbol des Herrschers hat sich später der Doppeladler als Wappentier entwickelt! Offenbar sind Bilder von solchen Fabeltieren durch die Kleinkünste (Siegelzylinder Abb. 19, Metallgeräte Textabb. 13), besonders aber durch die Weberei frühzeitig verbreitet und in andere Kulturkreise übertragen worden.

Einen erheblichen Fortschritt in der Naturwiedergabe zeigt ein Denkstein (Stele) eines altbabylonischen Königs Naramsin (Abb. 46) um 2600, auf dem die Besiegung eines Bergvolks auf das eindrucksvollste geschildert wird. Der König überragt die Seinen an Größe und Kraft, jeder seiner stürmenden Krieger und jeder der zusammenbrechenden oder um Gnade flehenden Feinde vertritt ganze Heerscharen. In der Darstellung des bewaldeten Berges, über dessen Gipfel die Sonne strahlt, fällt das von der ägyptischen Weise der Raumschilderung (S. 11) abweichende Verfahren auf. Auf einem andern Relief (Abb. 50) sehen wir, wie Geier die Toten anfallen. Noch mehr Eindruck als diese knappen dramatischen Kriegsberichte machen Sitz- und Standbilder aus der Zeit um 2500 v. Chr. (Abb. 43—45). Das Ideal des Herrschers Gudea in seiner steifen Würde und der sumerischen Frau ist in einer Stilisierung wiedergegeben, die den Rassentypus scharf hervorhebt. Die gedrungenen Proportionen der muskulösen Körper mit runden Köpfen auf kurzem Hals sind durch die Geschlossenheit der Formengebung betont. Gearbeitet sind diese Figuren meist aus Diorit. Aber es kommen auch ähnliche kleinere Werke aus Elfenbein, Ton und Kupfer vor.

Die babylonische Kultur und Kunst der Zeit Hammurabis (um 2200), der das babylonische Reich zusammenfaßte, fußt auf der älteren sumerischen, bildet sie weiter und geht Beziehungen ein mit der Kunst Assurs und auch der im Osten lebenden Völker. Sowohl die Silberstatuette eines Priesters aus Elam (Abb. 47) als auch die berühmte Gesetzesstele Hammurabis (Abb. 48) lassen die Wechselwirkung der verwandten Kunstkreise erkennen. Über dem Text in Keilschrift — die sich aus einer rohen Bilderschrift entwickelt hat — ist der Sonnengott Schamasch dargestellt, den Hammurabi anbetet.

Am besten ist uns die babylonische Kunst aus der letzten Blütezeit, aus dem neubabylonischen Reiche im 6. Jahrhundert v. Chr. durch Ausgrabungen bekannt geworden. Babylon bildete mit dem Euphrat im Westen ein ungeheures Viereck. Auf dem linken Ufer befinden sich die Ruinen: auf der Kasr (Burg) genannten Erhebung lag der von dem chaldäischen König Nebukadnezar II. erbaute Palast, zu dem eine Prozessionsstraße durch das Istartor führte, und ein Tempel der Ninmach. Die Ruinenstätte „Amran" enthält den größten Tempel Babylons „Esagila", der dem Bel geweiht war und in dessen Nähe sich der berühmte Turm zu Babel erhob, der weitläufig im Quadrat von festungsartigem Mauerwerk mit vielen hundert Türmen umgeben war. Nach Herodot soll der Turm an die 200 m hoch in acht Stufen aufgestiegen sein und auf der obersten Platte ein glänzendes Heiligtum gehabt haben. Xerxes hat den Wunderbau zerstört; was übrig blieb, ist Schutt mit einem Lehmziegelkern.

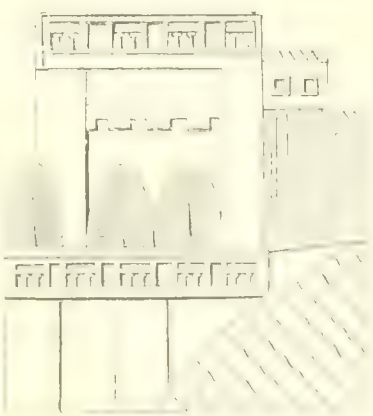
Den Rekonstruktionsversuchen dieser und ähnlicher Bauten desselben Gebietes ist zu entnehmen, daß die Babylonier die Massenhaftigkeit des Materials, das ihnen zur Ver-

fügung stand, zu monumentaler Wirkung zu steigern wußten. Die Grundrisse der Tempel entwickeln sich innerhalb des Rechtecks, und zwar werden die zahlreichen Räume mit hervorgehobenen Breiträumen so an die Umfassungsmauer angeordnet, daß ein mittlerer Hof übrigbleibt. Bei großen Anlagen sind die Hofanlagen vermehrt. Nicht viel anders sehen die Grundrisse der Paläste aus, die sich auf Terrassen mit „hängenden" Gärten erhoben. Die Wandverkleidung führte entsprechend dem Lehmziegelmaterial zu weiteren Gliederungen durch eckige Rillen und Halbrundstäbe; namentlich im Innern wurde diese Dekorationsweise angewandt. Den oberen Abschluß der flachgedeckten Bauten mögen Zinnen gebildet haben, wie das an Abbildungen von Bauten auf Reliefs zuweilen zu sehen ist. Rundbogenwölbung war bekannt, und daß wenigstens im Innenbau ausnahmsweise auch gewisse Säulenformen benutzt wurden, scheint aus gelegentlichen Funden von Basen und anderen Fragmenten geschlossen werden zu dürfen. Nach außen boten die Tempel und Paläste den Anblick festungsartiger Bauten, deren ungeheure geschlossene Wandmassen durch Türme und vorspringende Wandpfeiler gegliedert wurden.

In der Dekoration spielte die **Baukeramik**, die Verwendung bunt glasierter Ziegel, eine große Rolle. Die Prozessionsstraße zum Tempel des Marduk zeigte auf beiden Mauern lange Flachreliefstriese mit Löwen und stilisierten Ornamenten, während das Istartor mit elf Reihen von Tieren und Fabelwesen geschmückt war. Das Verfahren, das bei dieser keramischen Verzierung angewandt wurde, bestand darin, daß die Umrisse der Zeichnung gleichsam Stege aus unschmelzbarer Tonmasse bilden. Darauf wurden die farbigen Schmelze zwischen die Stege aufgetragen und die Tonplatte in Ziegel zerschnitten, die dann im Ofen gebrannt wurden.

Assyrische Kunst.

Die Kunst Assyriens ist eine Schwester der babylonischen und fast so alt wie diese. In den Ruinen der alten Hauptstadt Assur (Schergat) am Tigris sind Fundamente eines Doppeltempels des 12. Jahrhunderts v. Chr. gefunden worden, ähnlich in der Anlage und Ausführung den altbabylonischen Bauwerken. Die Hauptruinenfelder gehören aber der Zeit vom 9. zum 7. Jahrhundert an, als die assyrischen Könige in Nimrud (Kalach), Korsabad (Dur Sarrukin) und Ninive (Kujundschik) bauten. Die Ruinen von Korsabad sind am ausgedehntesten. Im Zusammenhang mit einem Palast Sargons sind drei Tempel nachgewiesen worden, bei denen die Anlage der Kulträume als Langräume mit Beiräumen auffällt. Eine isolierte Zikkurat — so wird der Rampenturm genannt — überragte die weitläufigen Anlagen. Säulen erscheinen mit dem 7. Jahrhundert nur gelegentlich an Pavillonbauten, bei Saaldurchgängen, wie sie die Chetiter (s. S. 17) anwandten, oder als Stützen von Fenstern oder Loggien (Textabb. 11). Der meist schlanke und hohe Säulenstamm erhebt sich auf einem Wulst, der einer abgeplatteten Kugel ähnelt, aber in der Ornamentierung die Erinnerung an den Kelch einer Wasserrose festgehalten hat. Zuweilen werden Pfeiler und Säulen von Löwen, Stieren oder Sphingen getragen. Das Kapitell hat die Form eines Blütenkelchs, oder es erscheint mit Voluten, die letzten Endes auf die Palmbaumwedel zurückgehen. Lilien, Rosetten, namentlich Palmetten, sind häufige Schmuckformen. Am heiligen Lebensbaum, an der stilisierten



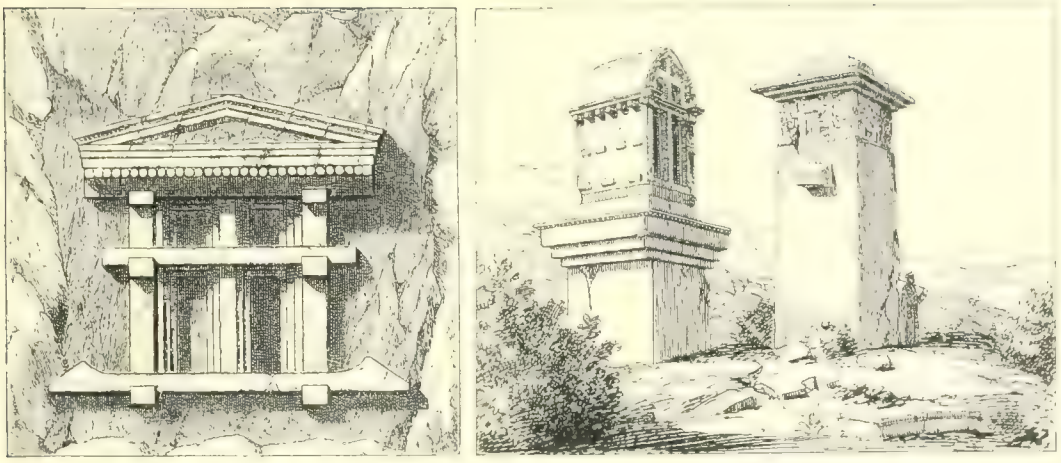
11. Assyrischer Palast mit Zauberrelief aus Kujundschik. 7. Jahrh.

Dattel (Abb. 58), bemerkt man Bandwerk, und am Palmettenstamm zusammengebundene hornartige Aufrollungen (sog. Doppelhörner). Zur Verkleidung des schlichten Mauerkerns dienen auch hier buntemaillierte Ziegel, Alabasterplatten, Mosaik. Zur Bedachung verwandte man Holz, die hölzernen Tore wurden durch Bronzeplatten mit Reliefs (Abb. 53) verziert, wie denn überhaupt in der Innenausstattung der Bauten und im Mobiliar (auf Abb. 57) Bronze und auch edle Metalle und Elfenbein eine Rolle gespielt haben.

Den größten Schmuck der assyrischen Bauten bildeten aber die Plastik und die Malerei, besonders auf Ziegeln. An den Hauptportalen der riesigen Paläste standen als Wächter gewaltige geflügelte Gestalten, Löwen oder Stiere mit menschlichen Köpfen (Abb. 51). Am Palast Assurnasirpals in Nimrud steht das Steinbild eines geflügelten Mannslöwen mit dem bärtigen Antlitz eines Dämons oder Gottes, der über der üppigen Perücke die Tiara trägt. Von vorn gesehen erscheint dies symbolische Mischwesen voll rund gearbeitet mit starker Hervorhebung der Sehnen und Muskeln an den stämmigen Beinen. Um indessen auch in der Seitenansicht ein deutliches Bild des vierfüßigen Ungetüms zu geben, ist die Gestalt ausschreitend dargestellt, so daß man fünf Beine zählt. Erst später (seit Sanherib) haben die Assyrer die Rücksicht auf allseitige Deutlichkeit der Naturwahrheit zuliebe aufgegeben. Am Portal zu Korsabad erscheint zwischen zwei geflügelten Stierkolossen eine Heldengestalt, die einen Löwen im Arm hält: Kopf und Brust von vorn, die Beine aber in Seitenstellung mit richtiger Unterscheidung der Zehenbildung des äußeren und des inneren Fußes. Aus dem geschlossenen Aufbau der steifen Rundbilder mit der Betonung der flach wirkenden Schauseite spricht viel mehr architektonisches als plastisches Gefühl. Inschriften in Keilschrift bedecken nicht selten die Skulpturen (Abb. 52a). Ein in seiner höfischen Würde und Feierlichkeit so ausdrucksvolles Bildwerk wie die Statue Assurbanipals (Abb. 52b) ist ganz auf Frontalität (S. 9) gearbeitet und steht den älteren sumerischen Rundbildern nach. Abgesehen von Werken der Kleinkunst haben die Assyrer die Rundplastik wenig geübt.

Ihre Hauptaufgabe sahen sie im Flachrelief, daß sie zum Schmuck der Paläste in großer technischer Verfeinerung geübt haben. Es war ursprünglich bemalt. Die Verherrlichung der Herrscher in chronikartiger Aneinanderreihung ihrer Heldentaten, der Kriegszüge, der Jagden, Feste (Abb. 57) und Zeremonien, ist das Thema der zahlreichen Reliefriese in Kalkstein oder Alabaster, die in den Palästen zu Nimrud, zu Korsabad und Kujundschik gefunden worden sind. Über allen Schilderungen lastet der Zwang höfischer Etikette, die es in der Darstellung von Figuren nur zu gattungsmäßigen Geschöpfen bärtiger und unbärtiger Männer kommen läßt — die fremden Völkertypen sind indessen leicht unterscheidbar charakterisiert. Am meisten Leben herrscht in den Kriegs- und Jagdszenen, bei denen die Tierwelt auf das glücklichste beobachtet erscheint (Abb. 60). Auch die landschaftliche Umgebung ist zur Darstellung gebracht. Wir sehen den Prunk des Hofes, den Drill der Krieger, die Geschicklichkeit der Jäger, die überreich geputzten und frisierten Großen (Abb. 55), die fetten Eunuchen, den Dienertroß, die Handwerker und selten auch Weiber — und gewinnen so einen Einblick in das Leben der Gewalthaber, die die Welt erzittern machten. Aber nichts verrät uns diese Kunst von der Seele dieser harten Krieger.

Im Bilderkreis dieser Reliefkunst fehlt es nicht an mythologischen Gestalten, an den mischgestalteten Göttern und Dämonen, in deren Schutz die Herrscher stehen. Eine häufige Darstellung zeigt zu beiden Seiten des heiligen Lebensbaums (Abb. 58) geflügelte Dämonen mit Adlerkopf, die in der einen Hand einen Korb halten, in der anderen aber mit einer männlichen Dattelblüte den Baum befruchten. Es sind dieselben Dämonen der Fruchtbarkeit, die auch als Vermittler himmlischen Segens erscheinen, wenn sie die geflügelte Sonne



a b

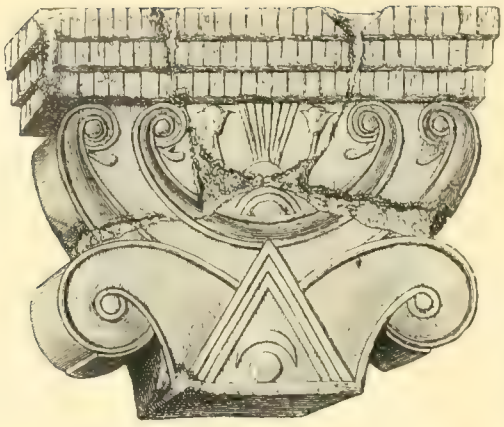
15. Lykische Grabbauten. a. Felsengrab in Antiphellos, b. Turmgräber in Xanthos.

(Abb. 61) an Bändern über der Palme festhalten. Bei der Übertragung zu anderen Völkern des altorientalischen Kulturkreises wurde diese Naturſymbolik mehr und mehr verdunkelt, ſo daß der Zuſammenhang der aſſyriſchen geflügelten Fruchtbarkeitsdämonen mit den Cherubim der Juden und ſchließlich mit den Engeln der Chriſten gar nicht mehr empfunden wird.

Kleinaſien, Syrien.

Die babyloniſch-aſſyriſche Kunſt hat frühzeitig die Kunſt der ſemitiſchen und anderen Völker Syriens und Kleinaſiens beeinflußt. In der Kunſt der kleinaſiatiſchen Chetiter, deren bis ins 2. Jahrtauſend zurückreichende Denkmäler mehr und mehr bekannt werden, begegnen wir einer der aſſyriſchen Kunſt verwandten aber reicheren Weiſe (Abb. 56) in Bauten, Felsreliefs und Felsgräbern. Letztere ſind in Kleinaſien beſonders häufig; die älteſten finden ſich in Paphlagonien. Viel jünger ſind die Felsdenkmäler Phrygiens und Lykiens: Gräber und Heiligtümer, die in Felswände oder in alleinſtehende Felsblöcke eingebaut ſind. Die jüngſten Felsgräber aus dem 6. und 5. Jahrhundert vor Chriſtus finden ſich in Lykien. Sie ſind oft mit Faſſaden verkleidet, deren Architektur an den Holzbau erinnert (Textabb. 15). Eine Beſonderheit ſind die Pfeiler- und Turmgräber Lykiens, deren berühmteſtes das von Xanthos iſt: ein turmartiger ſechs Meter hoher Pfeiler aus einem Block, der eine Grabkammer trug, die mit Harpyien geſchmückt war.

Auch die Kunſt von Phönikien und Cypern hatte ſeit alter Zeit Beziehung zum Doppelſtromland. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts kamen phönikiſche Küſtenſtädte wie Sidon und Tyrus in Aufſchwung, und im 9. Jahrhundert wurde die Nordküſte Afrikas beſiedelt. Die ſemitiſchen Phöniker entfalteten eine vorwiegend vermittelnde Tätigkeit, indem ſie mit ihrem Handel Kunſtgüter verbreiteten. In einzelnen Zweigen des Kunſtgewerbes, in der Metallarbeit, in der Wirkerei, Färberei (mit Purpur), ſpäter in der Glasbläſerkunſt lieferten ſie ſelbſt geſchätzte Waren, wie denn auch ihre Handwerker außer Landes gingen. Mit Hilfe phönikiſcher Bauleute errichtete König Salomo (10. Jahrh. v. Chr.) den Tempel von Jeruſalem und ſeinen Palaſt auf dem Berge Sion, aber von dieſen Bauten ſind keine deutlichen Spuren hebräiſcher Kunſt erhalten. Der Tempel von Jeruſalem erhob ſich auf einem Quaderunterbau inmitten eines ummauerten Hofes. Durch eine Vorhalle (Elam) und vorbei an zwei ehernen Säulen mit Blütenkapitell, gelangte man in den



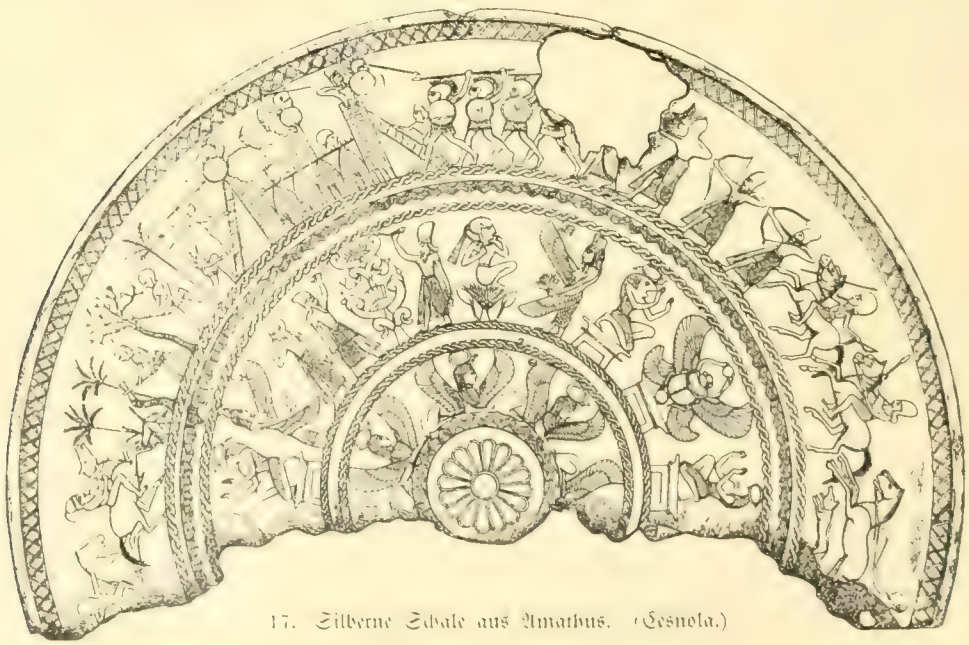
16. Kyprisches Blütenkapitell. Louvre.

länglichen Hauptsaal (Hekal), den kostbares Getäfel und Goldschmuck zierte, und weiter zum Allerheiligsten (Debir), das die Stiftshütte und die Bundeslade enthielt. 586 wurde der Tempel von Nebukadnezar zerstört, dann mehrmals wieder aufgebaut und 70 nach Chr. von Titus verbrannt.

Die Werke der phönikischen Bildnerei — in Kalkstein und Ton zahlreich auf der Insel Cypern gefunden, während im Mutterland nur wenige zutage kamen — bekunden geringe selbständige Auffassung. Neben größeren durchweg bekleideten Statuen, Stiftern von Weihgeschenken, finden sich besonders unter der Menge kleiner Tonfiguren Bilder einer unbekleideten Göttin, die ursprünglich aus dem vorderasiatischen Kulturkreis hervorgegangen ist. Im allgemeinen kann man die Skulpturen nach der Stärke des in ihnen zutage kommenden ägyptischen, assyrischen, ägäischen oder altgriechischen Einflusses gruppieren. Denn auf der Insel Cypern kreuzten sich wie in Phönikien die Einflüsse erst der babylonischen und ägyptischen, dann der mykenischen und griechischen Kunst. So entstanden auf allen Gebieten der Kunst mannigfache Mischformen, von denen die des Volutenkapitells (Textabb. 16) erwähnt sei, die an ägyptische und mesopotamische Vorbilder erinnert. Auf einer in Amathus in Cypern gefundenen Silberschüssel (Textabb. 17) sind die verschiedenen Kultureinflüsse aus Ägypten und Vorderasien besonders deutlich zu erkennen.

Persische Kunst.

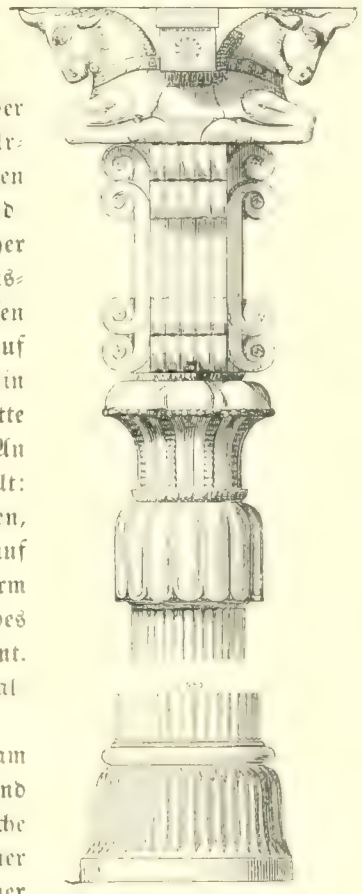
Vom Ende des 6. Jahrhunderts an traten die Perser in den Vordergrund des orientalischen Kulturkreises. Ihre Kunst entwickelt sich im Anschluß an die der Nachbarländer. Trümmer großartiger Bauten haben sich in Susa, im Tale des Pulwar bei Pasar-



17. Silberne Schale aus Amathus. (Cesnola.)

gadä und bei Persepolis nördlich von Schiraz erhalten. Die Ruinen von Persepolis geben die beste Vorstellung von dem persischen Stil. In drei Absätzen bauen sich Terrassen auf; hier haben Darius, Xerxes und Artaxerxes gebaut. Zu den Plattformen führen große Treppenanlagen, deren Wangen mit Reliefs reich geschmückt sind: sie veranschaulichen lange Reihen Tribut darbringender Abgeordneter und speertragender Leibwächter oder stellen dar, wie der Löwe das Einhorn würgt.

Von den Palastbauten selbst stehen nur wenige Reste aufrecht. Charakteristisch für die Paläste sind die hohen Säulenhallen — am großartigsten im Palast Artaxerxes II. (Abb. 62) mit 100 Säulen auf einem Viereck von 68 m Seitenlänge —, zu denen offene Säulenvorhallen zwischen zinnengekrönten Türmen führen. Den Kern der Mauern verhüllten Ziegel, im Innern zu teppichartigen Mustern angeordet, oder Steinplatten mit Reliefdarstellungen. In einem Palaste des Artaxerxes Mnemon zu Susa hat man einen von einem früheren Bau des Darius (um 500 v. Chr.) herrührenden reichen Wandfries aus bunt emaillierten Ziegeln mit der Darstellung medischer Bogenschützen aufgefunden, in der aus Herodot bekannten Ausrüstung der Leibwache der achämenidischen Könige. Bei diesen Reliefiguren ist die Innehaltung der reinen Profilansicht bis auf die Zeichnung des Auges zu beobachten. Die mächtigen Tore in Persepolis zeigen einen Abschluß, der aus Hohlkehle und Platte besteht, eine Form, der wir schon in Ägypten begegneten. An der inneren Pfortenwandung ist häufig der König dargestellt: bald wie er die Tiere des bösen Gottes (Ahriman), den Löwen, den Stier oder phantastische Ungeheuer bezwingt, bald wie er auf einem langen Stab gestützt, würdevoll unter dem Sonnenschirm einherschreitet oder wie er, unter dem beschützenden Zeichen des Ahuramazda, über langen Reihen bewaffneter Krieger thront. Auch kolossale Stiergestalten kommen, wie in Assyrien, als Portalwächter vor.



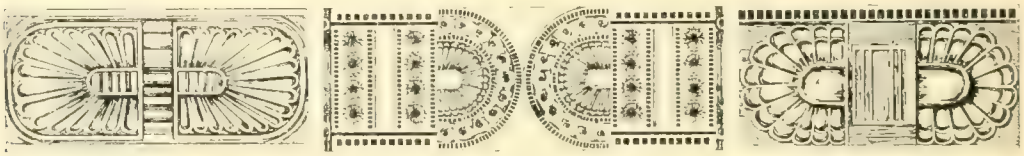
18. Säule aus Persepolis.

Die schlank und hoch aufragenden marmornen Säulen, am Schaft dicht gefurcht (kanneliert) und mit eigenartiger Basis- und Kapitellbildung (Abb. 65 u. Textabb. 18), sind für die persische Baukunst besonders bezeichnend. Die Basis besteht aus einer Platte und einem vielblätterigen Blütenkelch in glockenförmiger Umkehrung, darüber kommt ein Wulst, worauf dann der Schaft in allmählicher Verjüngung aufstrebt. Das Kapitell besteht aus drei Teilen. Eine Perlenschnur verbindet einen umgekehrten Blattkelch mit einem energisch aufstrebenden Kelch; darauf folgen auf den vier Seiten in senkrechter Lage sich doppelt aufwindende Schnecken (Voluten), und darüber endlich tragen die knieenden Vorderleiber zweier rückwärts verbundener Stiere — auch Löwenleiber kommen vor — das Endstück eines Querbalkens. Dieser Art Säulen gibt es verschiedene, die aber von dem Grundtypus wenig abweichen. Schon der Umstand, daß die Säulen weit voneinander abstehen, läßt darauf schließen, daß sie nur leicht zu tragen hatten, daß mithin das flache Dachwerk von Holz war, das man mit Metall- und farbigem Schmuck verkleidete.

Das Grab des Xerxes (Abb. 63) hat eine dreiteilige, kreuzförmige Fassade, die hoch über dem Boden in den Felsen eingebauen ist; der mittlere Teil zeigt in der Mitte der

vier Säulen die von einem hohen Gesimse bekrönte Scheintür: der wahre Zugang zu der schmucklosen Grabkammer war versteckt. Das Gebälke über den Säulen mit den Stier-Vorderleibern besteht aus einer dreimal vorspringenden Balkenlage, darüber aus einer Zahnschnittfolge und dem breiten Friesband. Diese architektonische Gliederung ist eine Nachahmung des Holzbaues in Stein, und war in ganz Lykien heimisch (Textabb. 15). Im obersten Fassadenfeld erhebt sich ein thronartiger Unterbau, den zwei Reihen Männer stützen; darauf steht, um einige Stufen erhöht, der König vor dem Feueraltar und betet zu Ahuramazda. Neben diesen Felsengräbern sind von den Persern auch Grabfreibauten aufgeführt worden. Auf pyramidalem Stufenbau aus großen Marmorblöcken erhob sich ein mit einem Giebeldach bedecktes Gemach. In ungleichen Entfernungen umgab diese Grabanlage ein Säulengang, und das Ganze stand inmitten einer Parkanlage (Paradies). In dieser Art ausgeführt ist das noch im wesentlichen erhaltene Grab des Cyrus bei Pasargadä.

Erscheinen die Werke der persischen Baukunst vorwiegend abhängig von der Kunsttätigkeit benachbarter Völker, so gelang es den Persern doch, die verschiedenartigen Entlehnungen nach und nach zu einem eigentümlichen Stilganzen zusammenzuschließen. Aber auch die Werke dekorativer Plastik zeigen im Vergleich mit den assyrischen das Gepräge einer originalen Kunstbegabung. In der Herstellung von Reliefs aus Ziegeln, die mit in der Masse gefärbten Zinnschmelzen bedeckt wurden (Abb. 64), sind die Perser künstlerisch den Babyloniern und Assyrern ebenbürtig. Auch die Modellierung der muskulösen Figuren, die Sorgfalt der technischen Arbeit in der Ornamentbehandlung müssen hervorgehoben werden, und lassen auf ein hoch entwickeltes Kunstgewerbe schließen. Vielleicht macht sich hier bereits griechischer Einfluß geltend, ist doch die Anwesenheit von Griechen am persischen Hof bezeugt.



a (Mykenä, Elfenbein) b (Tiryns, Alabaster mit Glaspasten) c (Mykenä, Porphyr)

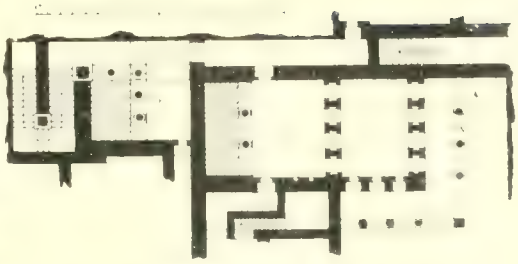
19. Mykenische Friesornamente (vgl. S. 22).

4. Kretisch-mykenische oder ägäische Kunst.

Im zweiten Jahrtausend vor Christus hatte auf der Insel Kreta ein Volk, dessen Sprache und Nationalität uns noch rätselhaft sind, eine Kultur entwickelt, die mit den älteren orientalischen Kulturen zwar Verbindungen hatte, aber in ihrer Kunst eine selbständige Naturauffassung offenbart. Kreta ist der Ausgangs- und Mittelpunkt der ägäischen Kultur, die sich auf die Umländer des ägäischen Meeres verbreitet hat: auf das griechische Festland sowohl wie auf die Inseln (Cycladenkunst) und das kleinasiatische Küstenland (Troja).

Die kretische Kultur, die auch nach dem sagenhaften König Minos die minoische genannt wird, läßt sich in drei Hauptperioden teilen: frühminoisch (noch 3. Jahrtausend), mittelminoisch (erste Hälfte des 2. Jahrtausends), spätminoisch (16. bis 13. Jahrhundert). Aus der letzten Periode rühren in den Hauptstädten Knossos und Phästos große unbefestigte Palastanlagen her mit Torbauten, mit einem weiten mittleren Hof, um den Säle und kleinere Gemächer, auch Kapellen gruppiert sind, mit breiten Treppen, die zu oberen Stockwerken führen, mit Lichtschachten, Magazinen, Werkstätten und mit mannigfachen hygienischen Anlagen. In dem Palast von Knossos unterscheidet man ein Throngemach mit Wandbänken und einem steinernen Thron (Abb. 69) in der Mitte, dann Säle, deren Wände zum Teil in

Pfeiler aufgelöst sind (Textabb. 20) oder die hölzerne Säulen enthielten, wie es die Wiederherstellung auf Abb. 70 zeigt. Die kretisch-mykenische Säule ruhte auf flacher steinerner Basis, sie verjüngt sich wie ein Holzpfahl nach unten, ihr Kapitell besteht aus Kehle und Wulst, auf dem die Abdeckplatte ruht. Die Doppelaxt (Labrys), deren Zeichen sich auf Pfeilern eingebauen findet, ist ein Symbol von Himmelsgottheiten. Nur die unteren Lagen der Mauern sind aus Stein, im übrigen wurde mit Lehm und Holz gebaut. Zur Wandverkleidung nahm man Alabasterplatten und zierte den oberen Wandteil mit Fresken, die durch den Naturalismus der Darstellung auffallen und in der altorientalischen Kunst nicht ihres gleichen haben. Kriegs- und Jagdbilder, Tänze, Stierkämpfe (ähnlich in Tiryns Abb. 78), Akrobatenspiele, Zeremonien wechseln ab. Auffallend ist bei den Männern die Schnürung über der Hüfte (Abb. 81). Alle diese Darstellungen an den Wänden und auf truhenartigen Kalksteinsarkophagen bekunden eine ungemein frische Naturbeobachtung, der es auf das Hervorheben der charakteristischen und lebhaft empfundenen Bewegung ankommt. In der Ornamentik der Blütezeit des kretisch-mykenischen Stils (15. Jahrh.) fällt das immer neue Studium der Pflanzen und Tierformen (Abb. 75) auf. Seetiere und Seegewächse spielen eine große Rolle. Die Stilisierung hebt nicht die freie Beweglichkeit des Pflanzen- und Tierorganismus auf (Textabb. 21, Abb. 76), erst in der späteren Zeit erstarrt das Ornament nach und nach zu Formeln, wie bei den altorientalischen Völkern.



20. „Saal der Doppelaxte" in Knossos. (Nach Evans u. Dörpfeld.

Das Kunstgewerbe war hoch entwickelt. Gefäße in allen Größen und Materialien zeigen mitunter Reliefdarstellungen mit Figuren, so der berühmte Speckstein-becher mit der Darstellung eines Erntezuges (Abb. 82). Gleich vollendete Arbeiten sind aus Metall hergestellt worden: Dolchklingen aus Erz mit eingelegter Arbeit, Becher wie die aus Vaphio (Abb. 71, 72), auf denen das Einfangen und Hüten der Rinder geschildert wird, endlich Schmuckstücke und Gemmen verschiedener Art (Abb. 77, 80, 83, 85). Außerordentlich entwickelt erscheint die Töpferkunst nach Schmuck und Form, dabei kommt bei der Malerei der Tonwaren zuerst jener glänzende Firnis in Anwendung, den die griechische Keramik dann beibehalten hat. Aber die Kreter kannten auch eine Art von Fayence. Aus dieser durch farbigen Reiz belebten Tonware sind kleine Statuetten von Frauen mit hohem Hut, von Schlangen umwunden, mit bloßer Brust und steifem Reifrock (Abb. 71, 86) zutage gekommen. Sonst hat sich nur wenig figürliche Plastik, meist nur von geringer Größe, gefunden. Am bekanntesten geworden ist eine kleine Elfenbeinfigur eines schlanken springenden Jünglings, die in der Freiheit der Bewegung erst in der klassischen griechischen Kunst Gegenstücke findet.

21. Mykenische Vase. Palast...

Um 1600 drang die kretische Kultur nach Griechenland und nach Kleinasien (Troja, selbst

Stadt[1]). Die Macht lag hier in den Händen der Stammesfürsten, die vor allem bestrebt waren, ihre Herrschaft zu sichern und zu verteidigen. Auf Berghöhen errichteten sie gewaltige Burgen und bargen ihre Toten, denen man Gesichtsmasken aus Goldblech beigab, erst in tiefen Schächten, dann in unterirdische Gewölbe in der Form einer spitzen Kuppel, die durch einen gedeckten Gang zugänglich war. Da den Gottheiten an Altären in heiligen Hainen, in Grotten, auf Bergen gedient wurde, bildeten die festen Burgen der Herren, ihre Grab- und Palastbauten die Hauptaufgabe einer Baukunst, die mit den einfachsten Mitteln den Eindruck von Wucht und Stärke erreichte. Das Mauerwerk ältester Art bestand aus roh aufgeschichteten Steinblöcken von so gewaltiger Erscheinung, daß die späteren Griechen sie als fremdartig empfanden: sie nannten die lykischen Kyklopen und die Pelasger als die Erbauer solchen Mauerwerks. Die entwickeltere Form zeigt behauene und geglättete Blöcke von mehr oder weniger sorgfältiger Zusammenfügung. In dieser Weise führten sie Zwingmauern, gedeckte Laufgänge und mächtige Tore auf, wie das Löwentor von Mykenä (Abb. 68, a), das von zwei Löwen gehütet wird, die zu beiden Seiten einer Säule (Abb. 68, b) wappenartig angeordnet sind und dem Eintretenden die Köpfe entgegen wenden. Den Mittelpunkt der Paläste auf den Bergen von Tiryns und Mykenä bilden der durch eine offene Vorhalle zugängliche Herrensaal: das Megaron, eine längliche Halle mit dem Herd in der Mitte, um den vier Säulen standen, die die Balkenenden trugen. Das Megaron erscheint ohne direkte Verbindung mit anderen Räumen; es bildet mit seiner Vorhalle, die zwischen den Mauervorsprüngen (Anten) zwei Säulen zeigt, das Vorbild des späteren griechischen Gotteshauses in seiner einfachsten Form. Eine Menge Baulichkeiten und Höfe, die teilweise von Säulenhallen umgeben sind, schließen sich an und entwickeln sich zu weitläufigen Anlagen, die von gewaltigen Zwingmauern und Türmen geschützt werden. In der Raumausstattung folgten die Paläste dem kretischen Vorbild in der Wandmalerei (Abb. 78), und es scheint, daß in der Blütezeit dieser Kunst auf festländischem Boden kretische Handwerker mit tätig gewesen sind.

Noch großartiger wirken in ihrer Einfachheit die Kuppelgräber, wie sie sich in Mykenä, Vaphio, Orchomenos und anderwärts befinden. Das sog. Schatzhaus des Atreus in Mykenä liegt innerhalb eines Hügels und ist durch einen Gang aus riesigen Quadern zugänglich (Abb. 67). Ein 9 m langer, 5 m breiter und 1 m hoher Block deckt das Eingangstor zu dem kreisförmigen Kultraum von fast 15 m Durchmesser, der sich nach oben zu einer spitzen, 13,6 m hohen Kuppel durch immer weiter vorspringende, abgeschrägte und dann geglättete Quader zusammenschließt. In dem sog. Schatzhaus des Atreus und in dem des Minyas in Orchomenos war die Grabstätte als Nebenraum vorhanden, sonst dient der Kuppelraum selbst als Grabkammer. Die Ausschmückung im Inneren geschah durch Metallverkleidung mit Rosetten und Friesen (Abb. 66, 73).

Die Spätzeit der kretisch-mykenischen Kultur (14. und 13. Jahrh.) ist die Periode ihrer größten Verbreitung. Besonders die Keramik, die einen großen Formenreichtum ausgebildet hat, ist über das ganze Gebiet des ägäischen Meeres gedrungen und weiter östlich bis nach Cypern, Phönikien, Ägypten und westlich bis nach Italien und Sizilien. Die aus dem Meere geholten Motive wie die Polypen und Fische, Algen und Korallen bleiben bestehen, auch kommen zuweilen figürliche Darstellungen vor — aber an Stelle der lebendigen Naturbeobachtung tritt mehr und mehr eine sich in einförmigen Wiederholungen erschöpfende

[1]) In dem Hügel von Hissarlik in Kleinasien fand Schliemann neun übereinanderliegende Stadtfundamente. Die ersten fünf Schichten gehören vorgeschichtlicher Zeit an, die sechste Schicht entspricht der spätminoischen Kultur, die neunte ist eine römische Stadt gewesen.

Formengebung (Abb. 79) und eine schematische Erstarrung der dekorativen Motive zu rein linearen Stilisierungen (Abb. 87—89).

In der Zeit der großen griechischen Völkerwanderungen und Kolonisationen um 1100 bis 900 ging die ägäische Kultur zugrunde. Überall auf dem Festlande und auf Kreta, das die Achäer, die Hauptheldeu der homerischen Dichtung, schon um 1100 erobert hatten, wurden die Burgen und glänzenden Herrschersitze zerstört und eine hohe Kultur vernichtet. In den Gesängen Homers, die im 7. Jahrhundert im ionischen Kleinasien aufgezeichnet wurden, lebt die Erinnerung an das längst vergangene Heldenzeitalter weiter. Aber auch die ägäische Kunst hat überall, wo sie Fuß gefaßt hatte, hier weniger, dort — besonders in Kleinasien — mehr, Spuren hinterlassen. Gleichsam unter dem Schutt barbarischer Zeiten haben sich Elemente dieser Kunst erhalten, deren Keimkraft lebendig wurde, als die Griechen eine neue, höhere Kunst hervorbrachten.

22. Die Werkstatt eines Vasenmalers.
Athena und zwei Siegesgöttinnen verteilen Kränze an den Meister und die Gesellen.
Aus Nuvo. Annali 1875.

5. Die Kunst der Griechen.

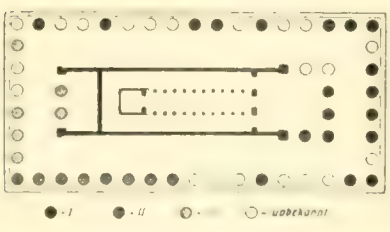
In den letzten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends vor Christus drangen von Norden aus neue Völkerschaften in Griechenland ein und bereiteten der gealterten ägäischen Kultur und Kunst ein Ende. Um den Anfang des ersten Jahrtausends scheint die Kunstentwicklung von vorn zu beginnen. Der sog. geometrische Stil, den die Keramik zeigt, knüpft an die vormykenische Stein- und Bronzezeit an. Zickzacklinien, Mäander, Hakenkreuze, Dreiecke, Rauten, schachbrettartige Muster, dazu streng stilisierte Figuren, Menschen und Tiere mit überlangen Beinen und eckigen Gliedern in wohldurchdachter Reihung — das sind die häufigsten Ziermotive der in großer Mannigfaltigkeit gefundenen Vasen. Figurenreiche Szenen zeigen die in Grabstätten an dem sog. Dipylontore Athens reichlich gefundenen Tonwaren (Dipylonvasen s. Tertabb. 23). Infolge des in den Siedelungen und durch die Phöniker betriebenen Handels mit Erzeugnissen der Weberei und der Goldschmiedekunst u. a. gewinnen vielfach orientalische Motive wie die verbundenen Spiralen, die Doppelvoluten, auch Fabeltiere, Eingang in den Formenschatz der Kunst.

23. Oberer Teil eines Kraters. Leichenzug. Dipylonstil. Athen.

Architektur.

Auch die Architektur mußte gleichsam von vorn beginnen. In den meisten griechischen Staaten war von den zu Macht erstarkten Adelsfamilien das Königtum gestürzt worden. An Stelle der glänzenden mykenischen Herrensitze traten einfachere Bauwerke aus Lehm und Holz. So waren auch die ältesten Kapellen gebaut, in denen die Götterssymbole — ursprünglich Fetische aus Stein oder Holz, dann rohe Bildwerke — Aufstellung fanden. Das Raumvorbild war der längliche gedeckte Herrensaal, das Megaron (s. S. 22), das an einer Schmalseite auf Säulen einen Vorraum hatte. Auch eine Tempelform, bei der der Innenraum durch eine Säulenstellung geteilt wurde, kommt vor und hat sich bis ins 6. Jahrhundert erhalten. Aber erst als man das ganze Gebäude mit einer ringsum laufenden Säulenhalle umgab, war die entscheidende Form für den griechischen Tempel gefunden. Zum Schutze der hölzernen Bauteile gegen die Witterung verwandte man Tonplatten, und allmählich begann man schadhaft gewordene Holzsäulen durch steinerne zu ersetzen. Zu Ende des 7. Jahrhunderts scheint der Übergang vom Holzbau zum Steinbau vollzogen zu werden.

Der griechische Tempel (Abb. 102) zerfällt gewöhnlich in drei Teile: in den Innenraum, die Cella (Naos, eigentlich Wohnhaus) zur Aufnahme des Götterbildes, in eine offene Vorzelle (Prodomos, Pronaos) im Osten und in die Hinterzelle (Opisthodomos) im Westen. In großen Tempeln wird die Cella durch Säulenstellungen meist in drei Schiffe geteilt (Textabb. 24). Ein Säulengang (Peristasis) umzieht das Ganze, und darüber spannt sich ein gemeinsames Satteldach. Die offene Vor- und Hinterzelle wird bald von den vortretenden Cellamauern und dazwischentretenden Säulen (Antentempel) gebildet (antae heißen die Stirnseiten der Cellamauern), bald ruht eine der Zellen (Prostylos) oder ruhen beide (Amphiprostylos) auf Säulen (Abb. 109). Umgeben den Tempelkern auf allen vier Seiten Säulen, dann entsteht der Peripteros, die vollendetste Form des griechischen Tempels (Abb. 102). Der Dipteros mit doppeltem Säulenumgang und der Pseudodipteros, bei dem die innere Säulenreihe des Dipteros fortgelassen ist, sind späte Formen. Der Maßstab der Tempel wechselt mit jedem Bauwerk, als Maßeinheit gilt der halbe untere Säulendurchmesser (Modulus, Abb. 90). Ihre Beleuchtung erhielten die Tempel durch die Tür. Die Decken der kleineren griechischen Tempel späterer Zeit waren aus steinernen Tafeln (Kalymmatien) gebildet, die auf Steinbalken ruhten. Bei größeren Tempeln wandte man Holz an (Kassettendecke). Anstatt des ein-



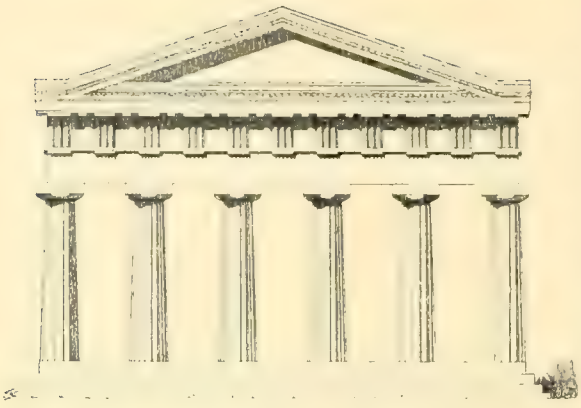
24. Apollotempel mit dreischiffiger Zelle in Selinunt. 50 zu 110 m.

fachen Bodenbelags mit Stein- oder Marmorplatten traten in späterer Zeit reiche, aus einzelnen Steinstiften hergestellte Muster (Mosaik).

Nach den verschiedenen Formen der Tempelarchitektur, speziell nach den unterscheidenden Merkmalen der Säulenbildungen teilt man die Tempel ein in solche dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung. Die mannigfachen Bauten, die mehr oder weniger eng mit den Tempeln in Verbindung standen, wie die Schatzhäuser oder Theater und alle anderen öffentlichen Gebäude sind in denselben Stilformen gebaut wie die Tempel. Die Schaubühne, das Theater, besteht aus dem kreisrunden Tanz- und Spielplatz (Orchestra) mit dem Altar in der Mitte, aus dem im Bogen stufenweise aufsteigenden Zuschauerraum und der abschließenden Bühne (Skene) mit einem erhöhten Vorbau (Proskenion, Abb. 115a, b). Die Säulenhalle (Stoa) findet vielfache Anwendung in den Anlagen für den Marktverkehr (Agora), zur Unterhaltung (Lesche), zur Erziehung (Gymnasien mit Ringschulen, Palästren und Baderäumen) und für die Versammlung des Rates (Bouleuterion). Eine dreischiffige Hallenform hieß Basilika, weil sie dem obersten Gerichtsherrn (archon basileus) diente. Für die Festspiele baute man Stadien, lange rechteckige Plätze mit amphitheatralisch angelegten Zuschauersitzen, und für die Wagenkämpfe Hippodrome. Das Stadion von Olympia maß 32 zu 211 m. Die Privatarchitektur war noch in perikleischer Zeit sehr einfach. Das von außen fast fensterlose einfache Bürgerhaus gruppierte seine Räume um einen mittleren Hof. Erst in hellenistischer Zeit in den zu großem Wohlstand entwickelten Städten der griechischen Kolonien, besonders Kleinasiens, wird auch im öffentlichen und im privaten Profanbau größerer Aufwand getrieben.

Der dorische Stil.

Unmittelbar auf der obersten Stufe eines mächtigen, meist dreistufig aufsteigenden Unterbaues (Stylobat) ragt die dorische Säule ohne Fuß auf. Ihr kurzer, gedrungener Stamm (Abb. 90a, b; 101) ist aus Trommeln gebildet, im Aufsteigen nimmt er an Umfang erheblich ab. Diese „Verjüngung" erfolgt nie in mathematisch gerader Linie, sondern mit einer leichten Schwellung (Entasis) zur Mitte der Säule, die den Eindruck lebendiger Kraftleistung verstärkt, ohne das Gefühl der Schwere, die für die dorische Ordnung charakteristisch ist, zu vermindern. Ähnliche Kunstgriffe werden in leichten Abweichungen von der Geraden (Kurvaturen) bei der Säulenstellung und im Zuge der Horizontalen beobachtet. Der Eindruck der aufstrebenden Bewegung der Säule wird erhöht durch die flachen Furchen (Kanneluren), welche in scharfen Kanten aufeinanderstoßen (Abb. 93). Der Säulenhals (Hypotrachelion) beginnt über einem Einschnitt; mehrere Riemchen fassen die Kraft des Stammes energisch zusammen. Darüber befindet sich das Kapitell, bestehend aus dem runden kissenartigen Echinus (eigentlich Seeigel, an dessen Hülle die wulstige Form erinnert). Die mehr oder weniger starke Ausbauchung des Echinus, der ein Vorbild in der mykenischen Säule findet (Abb. 66, 68b), ist ein Gradmesser für die Energie des Stützens und gestattet die Zeitbestimmung der Bauten. Je gedrungener die Säule, je flacher der Echinus unter der abschließenden viereckigen Deckplatte (Abacus), desto älter der Bau (Abb. 90a, b). Der Ausgleich zwischen Stütze und Last findet somit im Kapitell seinen Ausdruck. Die Bedeutung der einzelnen Glieder, die diesen Ausgleich bewirken, wird durch farbig aufgetragene Ornamente erhöht. Der Echinus erhält gewöhnlich einen Kranz von Blättern, die, um das Belastetsein anzudeuten, vornüber fallen. Den Abacus schmückt der bandartige Maander. Beide Zierglieder haben in den technischen Künsten (Weberei, Töpferei) sowohl wie in der Architektur vielfache Anwendung und weitere Entwickelung erfahren. Wo immer es gilt, die Begegnung von Last und Stütze durch das Ornament



25. Der mittlere Burgtempel mit geknicktem Giebel in Selinunt.

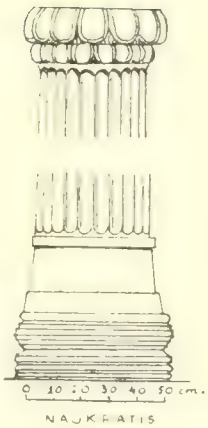
anschaulich zu machen, wird der Blätterschmuck, die Blattwelle (das Kyma) zur Anwendung gebracht, und man unterscheidet nach der Art der Profilbildung die herzförmige Welle (lesbisches Kymation) von der eiförmigen (ionisches Kymation, Abb. 96, 97). Sollen hingegen durchlaufende Baugliederungen durch die Bemalung hervorgehoben werden, dann tritt ein Bandornament, der Mäander, als abschließender Saum oder vermittelndes Band in sein Recht.

Auf dem Abacus der Säule ruht das Gebälk, es erscheint als eine Fortbildung des mykenischen Holzgebälkes. Die Säulen verbindet miteinander der aus mächtigen Steinblöcken zu einem Balken gefügte Architrav (das Epistylion, Abb. 91 a); er bildet die Grundlage zum Dachbaue, und auf ihm zieht sich der Fries (c) hin. Dieser ragt mit einer schmalen Platte über dem Architrav vor und zeigt zwei miteinander abwechselnde Glieder, die Triglyphe und die Metope. Die Triglyphe (Dreischlitz), aus einem pfeilerartigen, mit prismatisch vertieften Schlitzen oder Kanälen versehenen Steinblock bestehend, setzt die durch den horizontalen Architrav unterbrochene Bewegung nach oben fort. Unterhalb der Triglyphe befindet sich eine schmale Leiste (regula, b) mit kleinen tropfenförmigen oder nagelkopfartigen Körperchen. Die Platten zwischen den Triglyphen, die Metopen, (so genannt, weil zwischen den beim Mauern für die Deckbalken freigelassenen Öffnungen), erhalten meist figürlichen Schmuck (Abb. 151, 185, 218, 219). Über dem Friese springt das überhängende Kranzgesims (Geison, d) vor, seine unterschnittene Fläche zeigt ähnlich wie bei den Triglyphen an einem viereckigen Plättchen drei Reihen Tropfen. Jeder Metope und jedem Triglyph entspricht ein Plättchen, so daß sechs Säulen der Stirnseite 11 Triglyphen und 21 Hängeplatten entsprechen. Alle diese Gliederungen finden in dem Holzbau der Vorzeit ihre Erklärung und dienen am Steinbau nicht mehr konstruktiven, sondern dekorativen Bedürfnissen. Eine Rinnleiste (Sima, e) schließt das Gebälke nach oben ab und bildet den Dachrand. Ein Satteldach deckt den Bau und gibt an beiden Enden einem Giebel (Tympanon, eigentlich Trommelfell) Raum, der gewöhnlich plastischen Schmuck erhält. Die Spitze und die Ecken des Giebels erhalten mannigfache Bekrönungen, z. B. Figuren auf der Spitze, und Stirnziegel (Akroterien) an den Ecken. Derartige Zierglieder mit Palmetten und Ranken schmücken auch den Dachfirst und dienen gewöhnlich einfachen Grabsteinen (Stelen, Abb. 224) zum Abschluß. In der Frühzeit des Stiles, als das Gebälke und Dach aus Holz bestand, wurde es ebenso wie das Dach mit Platten aus gebranntem Ton (Terrakotta) oder aus Marmor verkleidet. Diese Art der Verschalung blieb auch noch zu einer Zeit üblich, als schon Steinbalken das frühere Holzgebälke ersetzt hatten.

26. Äolisches Kapitell von Neandreia. (Koldewey.)

Trotz der strengen Verhältnisse aller einzelnen Bauteile zueinander und zum Ganzen, zeigt doch der dorische Stil große Verschiedenheiten; man vergleiche einen altertümlich gedrungenen Bau wie den sechssäuligen Tempel mit geknicktem hohem Giebel in Pästum (Textabb. 25) mit dem leichteren Parthenon (Abb. 101), dem edelsten Bau dorischen Stils. Im allgemeinen erstreben die

dorischen Bauten den Eindruck großer Ruhe und Einfachheit; dem formzerstörenden Spiel des Lichtes und der Schatten wirkte die teilweise Bemalung in leuchtenden Farben entgegen. Während die Säulen die helle Farbe des Steines oder Stuckes behielten, wurden die Gliederungen des Kapitells, des Gebälks und die Skulpturen der Giebel kräftig in blau und rot bemalt.



27. Altionische Säule.

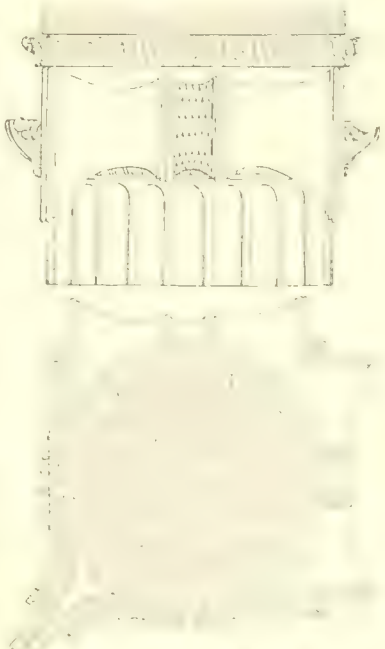
Der ionische Stil.

Die verschiedenen Elemente, welche der ionische Stil zu organischer Einheit zusammenfaßt, waren zahlreicher und länger im Fluß als diejenigen, denen der dorische Volksstamm sein Gepräge aufgedrückt hat. Aus seiner Werdezeit ist dem Stil eine größere Beweglichkeit, eine freiere Entfaltung eigen geblieben. Im ionischen Kleinasien war seine Geburtsstätte, im Orient die Fundstatte seiner Formelemente.

Die ionische Saule, wie sie im 5. Jahrhundert in Athen ihre klassische Form gefunden hat, entsteigt einer dreigliederigen Basis (Abb. 92): auf dem Stylobat (G) ruht ein Wulst oder Kissen mit halbkreisförmigem Profil (Torus), über diesem folgt eine ausgekehlte Scheibe (Trochilus, d. h. Winde), die die Verbindung mit einem kleineren Torus herstellt, auf dem endlich der Stamm ruht. Diese ionische Säulenbasis ist die in Attika vorwiegend üblich gewesene (attische Basis, F).

Schlanker, minder verjüngt als der dorische, strebt der ionische Säulenstamm aufwärts (Abb. 90, c): das Tragen wird ihm leichter. Die tiefen Kanneluren lassen schmale Stege (Abb. 92) stehen; sie sind tiefer ausgehöhlt. Über dem Säulenhals, den — am Erechtheion — Palmetten schmücken und eine Perlenschnur (Astragal) abschließt, hebt das Kapitell an (E). In der normalen Ausbildung der klassischen Form besteht es aus einem Kymation (Eierstab), darüber einem Flechtband und einem polsterartigen Glied, das nach zwei Seiten in spiralförmig gewellten Voluten niederquillt. Die schmale Deckplatte ist mit einem Kymation verziert.

In alten, dem 7. Jahrhundert angehörenden Formen des ionischen Kapitells erscheinen zwei an der Wurzel verbundene Voluten (Textabb. 26) über zwei hängenden Blutenreihen. Beides erinnert an altorientalische Vorbilder, an ägyptische Kapitelle mit Lilien und an Formen der altorientalischen Kunst (Textabb. 18). Das Zurückgehen auf die Holzsäule, der ein Sattelholz als Stütze des aufliegenden Balkens aufliegt, das auf beiden Seiten wie eine Hohlkehle ausgearbeitet wurde, läßt noch das Kapitell der Nazierſäule (Abb. 130) erkennen. Die beiden Blattreihen, wie sie Textabb. 27 zeigt, schrumpfen allmählich zu einem Eierstab mit Perlenschnur zusammen, die schließlich zwischen die Voluten aufrücken, diese flachdrücken und sie mit einer Ausschwellung über den Säulendurchmesser vortreten lassen (Abb. 118). Die Seitenansicht und den Grundriß eines Eckkapitells zeigt Textabb. 28.


28. Ionisches Kapitell. Perspektivische Ansicht, Vorderansicht und Grundriß.

Auch das ionische Gebälk zeigt eine wesentlich leichtere Bildung als das dorische. In drei übereinander etwas hervortretenden Lagen gliedert sich der Architrav (Epistylion, (Abb. 92, D), er schließt mit einem Kyma ab; darüber spannt sich der Fries (Thrinkos C), der Träger einer fort

laufenden Reihe von figürlichen Reliefdarstellungen (daher Zophoros genannt). Das abschließende Kranzgesims (Geison, Abb. 92 B) ragt weit vor; als Schmuck zeigt es unter der Traufrinne (A) einen fortlaufenden sog. Zahnschnitt — es sind die Köpfe der heraustretenden Dachbalken, wieder eine Erinnerung an den ursprünglichen Holzbau (Abb. 239, 259). Indessen kann dieses Zierglied auch fortbleiben, und zwar geschieht dies regelmäßig bei der Umrahmung des Giebels, dessen Feld ohne plastischen Schmuck bleibt.

Der korinthische Stil.

Außer im Kapitell und im Kranzgesims entspricht der korinthische Stil den Formen des ionischen Stils. Das viereckige Kapitell der schlanken Säule (Abb. 90, d; 94, 99) wird gebildet aus einem Kranz großer, vielgezackter **Akanthusblätter**, welche den Kern umstehen, und leichte Ranken emportreiben, die sich oben aufrollen (Helikes). Der Akanthus (Bärenklau), sowohl in seiner spitzen dornigen Art, wie in der weichen und fleischigen, erscheint seit dem Beginne des 5. Jahrh. an Grabdenkmälern (Textabb. 37), wo er neben Palmetten verwendet wird. Die älteren Formen des im griechischen Mutterlande seltenen Kapitells lassen über den Blätterkranz am Säulenhals die Voluten freier hervortreten und dort, wo sie zusammentreffen, eine Palmette tragen, die unter der Deckplatte liegt. Später gewinnt mehr und mehr das Blattwerk an Bedeutung (Abb. 99, 120). Unausgesetztes Naturstudium verleiht dem Motiv eine unverwüstliche Lebenskraft. Besonders die **spätrömische Kunst** hat das korinthische Kapitell in reichster Weise fortgebildet (Abb. 131, 140, 141, 143). Das Kranzgesims springt weiter vor als das ionische und wird häufig von **Konsolen** unterstützt (Abb. 149).

Die Baudenkmäler.

Die ältesten **dorischen** Tempel, von denen wir Kunde haben, wie z. B. der Heratempel in Olympia, stammen etwa aus dem Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. Ursprünglich waren die 40 Säulen, die die Cella des Heraion umgaben, aus Holz. Nach und nach wurden die Holzsäulen durch steinerne ersetzt, die daher in ihren Kapitellbildungen nicht unwesentliche Verschiedenheiten aufweisen. Um die Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert v. Chr. hatte der dorische Stil seine entwickelte Form gefunden. Die ältesten Steintempel in Korinth, das alte Hekatompedon auf der athenischen Burg (Abb. 108, f), ganz besonders mehrere große Tempel auf Sizilien und der sog. Poseidontempel in Pästum, entstanden bis zum 5. Jahrh. In ihrer Erscheinung wirken sie wuchtig und schwer: die Säulen sind dick und stark verjüngt, ihre Höhe beträgt etwa viermal den Durchmesser der Basis. Die Innenräume dieser ältesten Tempel sind schmal und lang und zuweilen durch eine Säulenstellung in zwei Längsschiffe geteilt. Später werden die Bauten leichter durch fortgesetzte Änderungen in den Verhältnissen (Symmetrien) der unwandelbar feststehenden Teile zueinander und zum Ganzen — ein Übergangsbeispiel vom Anfang des 5. Jahrh. ist der durch seinen Giebelschmuck berühmte Tempel der Aphaia in Ägina (Abb. 177—182) — bis im Parthenon zu Athen (Abb. 101, 102) die mustergültige, klassische Reife des Stils erreicht wird.

Die Entwicklung des **ionischen** Tempels vollzog sich fast ausschließlich im asiatischen Griechenland, in den schnell aufblühenden Kolonien, von denen sich gerade die ionischen durch fortschrittlichen Geist auch in der bildenden Kunst ausgezeichnet haben. Von altionischen Werken reichen das Heraion in Samos, der Artemistempel in Ephesus, die alle durch riesige Abmessungen ausgezeichnet und in Marmor erbaut waren, bis in das 6. Jahrhundert zurück. Sehr wenig ist davon erhalten. Die Säulen des ephesischen Artemistempels (Abb. 100) waren über der Basis mit figürlichen Reliefs geschmückt. Im 5. Jahrhundert

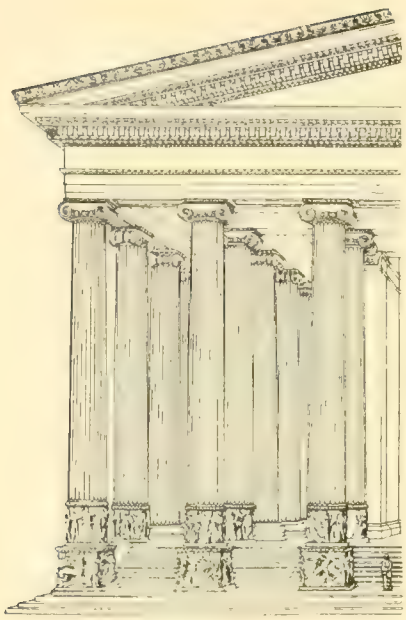
beginnt der ionische Stil auf attisch-ionischem Boden. Seine erste Blüte fällt mit der des dorischen Stils in den Bauten der Akropolis in Athen zusammen; die zweite erfolgt in den kleinasiatischen Jonierstädten um die Mitte des 4. Jahrhunderts.

Die Akropolis von Athen (Abb. 101, 107, 108) auf einem unebenen, zerklüfteten Hügel, etwa 150 m hoch, 275 lang und bis 140 breit, trug einst eine Königsburg und war mit „pelasgischen" Mauern umgeben und an der Westseite (der einzig zugänglichen) stark befestigt. Unter den Tyrannen im 6. Jahrhundert war neben dem Urheiligtum der Burg, dem Tempel des Poseidon Erechtheus, ein stattlicher dorischer Tempel der Athena, das sog. Hekatompedon (Abb. 108, f) errichtet worden; er ward wie alles übrige von den Persern (480) zerstört. Nur altertümliche bunt bemalte Giebelfiguren aus Kalkstein und bemalte Marmorstücke der Dachrinne haben sich wiedergefunden.

Nach dem Kriege galt es zunächst, die untere Stadt zu erneuern und mit Mauern zu schirmen. Erst nachdem Themistokles die Hafenbauten vollendet hatte, schritt man unter Kimon zum Wiederaufbau der Burg und umgab den Felsen mit einer neuen Mauer. Unter Perikles (seine staatliche Wirksamkeit von 460—431) wurden die zerstörten Heiligtümer der Burg ersetzt durch neue, prächtigere, ganz in Marmor ausgeführte Prachtbauten, statt des bis dahin üblichen Kalksteins (Poros). Zuerst — um 450 — wurde von Kallikrates der kleine reizvolle ionische Tempel der Siegerin (Nike) Athena auf dem Mauervorsprung vor den Propyläen erbaut (Abb. 108a, 109, 110). Das Hauptwerk, der dorische Festtempel der jungfräulichen Athena Parthenos, der Parthenon (Abb. 101, 102), wurde im Jahre 447 in Angriff genommen und von Iktinos und Kallikrates 438 vollendet und von Phidias mit dem goldelfenbeinernen Kolossalbild der Göttin geschmückt. Unter desselben Künstlers Leitung entstand der Reliefschmuck der 92 Metopen, des Frieses um die Tempelwände hinter den Säulen und der Giebel (Abb. 218—222, 225). Von 437 bis 431 schuf Mnesikles die Propyläen, die Torhalle der Burg (Abb. 105, 106). Um dieselbe Zeit entstand in der unteren Stadt der dorische, Theseion genannte Tempel (Abb. 101).

Erst in den letzten Jahren des 5. Jahrhunderts (407) wurde der eigentliche Kulttempel der Burggöttin (Athena Polias), das sog. Erechtheion beendigt (Abb. 108d, 111 bis 113). Bei diesem Neubau boten sich dem Baumeister besondere Schwierigkeiten: auf unebenem Boden mußte er verschiedene Heiligtümer zu einem einheitlichen Werke vereinen. Den Ort, wo Poseidon im Wetteifer mit Athena einen Quell hatte sprudeln lassen, und den, wo die siegreiche Göttin den Ölbaum gepflanzt hatte, zu verlegen, wehrte fromme Ehrfurcht. Ebenso waren die Tempelstätte des Erechtheus, der den Athenakult eingeführt hatte, und das alte Heiligtum der Stadtgöttin selbst (Athena Polias) zu berücksichtigen gewesen. Alle diese Schwierigkeiten wurden mit großem Geschick überwunden. Berühmt ist der kleine südliche Vorbau des Gesamttempels, eine Halle, deren Gebalk von Mädchengestalten (Korai), den sog. Karyatiden, getragen wird.

Bei den großen Nationalheiligtümern der Griechen, in Delphi und Olympia, sind seit dem 6. Jahrhundert zahlreiche bemerkenswerte Bauwerke errichtet worden. Die Gemeinden aus den verschiedenen Teilen der griechischen Welt bauten Schatzhäuser (Thesauroi) in der Form kleiner länglicher oder viereckiger Tempel, deren Vorhalle mit Säulen und Reliefs geschmückt wurde. Frauengestalten an Stelle von Säulen finden sich hier schon im 6. Jahrhundert an den Schatzhäusern der Knidier und Siphnier (Abb. 170). Altertümlich ionisch ist die von einer Sphinx gekrönte Säule, welche die Naxier in Delphi geweiht hatten (Abb. 150). Auf der Altis, dem heiligen Bezirk von Olympia, war unter dem Nachhall der großen Siege über die Perser, um 460, noch vor dem Parthenonbau, der große dorische Zeustempel begonnen und in etwa 15 Jahren von dem Eleer Libon vollendet worden.



29. Artemision in Ephesos. Nach Murrays Herstellung.

Es war ein Peripteros von 6 zu 13 gewaltigen Säulen, aus Kalkstein erbaut, der an allen sichtbaren Stellen mit Stuck überzogen war. Die Metopen und Giebel enthielten reichen Reliefschmuck (Abb. 193—197).

Ein Hauptschauplatz der Bautätigkeit im 4. Jahrhundert liegt in Kleinasien. Nach dem herostratischen Brande (356) wurde der Artemistempel in Ephesus prächtig wiederaufgebaut, mit Säulen, bei denen das alte Motiv des Reliefschmucks über der Basis wiederkehrt (Abb. 100, Textabb. 29). Der Artemistempel sollte noch übertroffen werden durch den Apollotempel von Didyma bei Milet, aber der Bau zog sich über ein Jahrhundert hin und ist nicht fertig geworden. Die Reste von Basen und Kapitellen zeigen großen ornamentalen Reichtum, die letzteren sind mit 1 m hohen Götterköpfen und Stierköpfen (Bukranien) geschmückt. Der Athenatempel in Priene wurde 334 von Alexander dem Großen geweiht. In Karien, welches sich unter Mausollos (gest. um 353) zu kurzer Blüte erhob, ließ Artemisia dem Dynasten in Halikarnassos ein prunkvolles Grabmal von gewaltigen Abmessungen errichten (Mausoleum). Auf hohem Unterbau, der die Grabkammer enthielt, umschlossen 36 ionische Säulen eine Cella, über die sich eine Marmorpyramide erhob. Ein Viergespann mit der Statue des Mausollos schloß den 46 m hohen Bau ab.

Archaische Plastik bis um 480.

Die Anfänge der selbständigen griechischen Plastik führen bis in das 7. Jahrhundert zurück. Die ältesten Kultbilder erinnern an flach und roh behandelte Holzbilder (Xoana), von denen mitunter nur der Kopf ausgearbeitet war, weil der übrige Klotz bekleidet wurde. Ganz allmählich lernte die beginnende, d. i. die archaische Kunst, die Schwierigkeiten, die das Erz und der Stein dem Bildhauer machen, überwinden.

Reiche Förderung fand die Plastik durch die Kultbauten, die seit dem Ausgang des 7. Jahrhunderts zahlreicher in der griechischen Welt, von Sizilien bis nach Kleinasien, erbaut worden sind als zu irgend einer anderen Zeit. Die Stoffe für den Schmuck der Metopen, Giebel und Friese werden dem Mythos entnommen, sie erzählen von den Göttern und Heroen. So schildern die altertümlichen Metopenreliefs des mittleren Burgtempels von Selinunt noch unbeholfen die Züchtigung der Kerkopen durch Herakles und die Tötung der Medusa (Abb. 151) in einer Stellung der gedrungenen Figuren, die zwischen Vorder- und Seitenansicht schwankt (ebenso auf einem flachen Grabrelief, Abb. 151). In einem Giebel des alten Hekatompedon auf der Akropolis von Athen (Abb. 108 f) war das dreileibige Ungeheuer Typhon und Herakles im Kampf mit einem fischleibigen Triton zu sehen. Kräftige Farben, rot, blau, grün steigerten den Ausdruck dieser frühen Reliefschilderungen.

Nicht minder wichtig als der Tempelbau sind die nationalen Vereinigungsstätten der Griechen für die Kunstpflege und für die Entwicklung einer ästhetischen Kultur auf künstlerischer Grundlage geworden. Die Griechengemeinden wurden nicht müde, nach Olympia und Delphi und nach anderen Orten den Göttern Weihgeschenke zu stiften. Und als um die Mitte des 6. Jahrhunderts die Sitte aufkam, die Grabstätten, in denen der Leichnam

oder die Asche beigesetzt wurde, mit dem Bilde der Verstorbenen zu schmücken und die Sieger in den Wettkämpfen, an denen das Volk leidenschaftlichen Anteil nahm, durch Statuen zu ehren, fand die griechische Plastik ihre Hauptaufgabe in der Darstellung des Menschen als Götterbild, als Grabfigur und als Siegerstatue.

So wurde die Schilderung des Menschen in seiner körperlichen und ethischen Schönheit das vornehmste Ziel der griechischen Kunst. Die glückliche Anlage eines sich frei von despotischem Zwang auslebenden Volkes zu einer unbefangenen künstlerischen Anschauung des Lebens findet auch in der Sitte, unbekleidet (gymnos) zu turnen, einen bezeichnenden Ausdruck. Diese Gymnastik, mit der die Spartaner den Anfang gemacht hatten, schärfte die Naturbeobachtung und führte die Kunst zu der Auffassung des Körpers als eines lebendigen Organismus und zu einer Darstellung in Formen, die der Ausdruck klar empfundener Funktionen sein wollen. Die Abhängigkeit sowohl von hieratischer Überlieferung (in den starren Kultbildern) wie von tektonischer Gebundenheit (in der dekorativen Unterordnung unter die Architektur) wird frühzeitig überwunden, und der Weg zu einer viel freieren Entwicklung der plastischen Kunst betreten, als sie irgend eine altorientalische Kunst erreicht hat. Diese Entwicklung der griechischen Plastik von dem Ernst und der Strenge der archaischen Periode bis zu einer genialen Verwirklichung des Ideals plastischer Vollkommenheit, die im 4. Jahrh. erreicht wird, vollzieht sich mit zwingender Notwendigkeit in der stetigen Fortbildung verhältnismäßig weniger Typen und Formmotive. Die klassische Antike kennt keine Originalitätssucht, ihre Künstler begnügen sich, in der Schilderung der allgemein bekannten Vorwürfe ihr Bestes zu geben. Aber trotz dieser Selbstbeschränkung, in der sich eine harmonische, das ganze Volk umfassende Kultur spiegelt, haben die großen Künstler des perikleischen Zeitalters und der Folge bis zum Ende der griechischen Freiheit, ihren Werken den Reiz individueller Bildung zu geben vermocht, so daß wir aus den wenigen erhaltenen Originalen und den zahlreichen späten, meist römischen Kopien ihrer Werke, eine Vorstellung ihrer künstlerischen Kraft und Feinheit gewinnen können.

Der schnelle Fortschritt in der Darstellung der menschlichen Gestalt wird an den Kultbildern, steif stehenden und auch sitzenden weiblichen Gestalten von starrem Ausdruck und faltenloser Gewandung und an Statuen nackter Jünglinge beobachtet. Zwar sind sie wie die ägyptischen Statuen nach dem strengen Frontalgesetz gebildet und noch roh und plump, aber immer wiederholte Versuche führten bald zu einer das Wesentliche des Körperbaues hervorhebenden Durchbildung, die übrigens durch reichliche Bemalung unterstützt wurde. Der sogenannte Apollon von Tenea (Abb. 158), eine Grabfigur aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, verrät in der Bildung der Gelenke, in der straffen, energischen Haltung, im Schädelbau eindringendes Naturstudium, und in dem Verziehen der Mundwinkel das Streben nach innerem, seelischen Ausdruck (ähnlich Abb. 153, 163).

Die Künstler des Peloponnes, die namentlich solche nackten Jünglingsgestalten geschaffen haben, arbeiteten in Kalkstein. Die Jonier verwendeten meist Marmor, der bald zu einer weicheren und sorgfältigeren Durchführung, besonders der Gewandung führte. Bezeichnende Beispiele älterer ionischer Kunst sind sitzende Statuen vom Didymaion bei Milet – sie schmückten beiderseits den Zugang zum Tempel – und die Nike von Delos (Abb. 156), die mit sechs Flügeln begabt und laufend, also fliegend dargestellt wird. Der Übergang von der stehenden oder sitzenden Freifigur zur laufenden bedeutet einen gewaltigen technischen Fortschritt, einen Schritt, den die orientalische Kunst nicht gewagt hatte. Die Formenhärte wird allmählich überwunden in Skulpturen derselben Kunstschule in Delphi (Abb. 150, 155, 159), in denen eine weichere Formbehandlung und zierlich feine Durchführung der Gewandung beobachtet wird – Vorzüge, die auch die attische, von der ionischen beeinflußte Kunst auszeichnet

In Attika verläuft die Entwicklung der Skulptur von den Giebelfiguren aus Kalkstein in ähnlicher Weise zu den Marmorwerken eines Siegers im Wagenrennen (Abb. 175), des Kalbträgers (Abb. 153), der strammen Kriegerfigur des Aristion von Archermos aus Chios (Abb. 171) bis zu einer Folge stehender Frauenstatuen, deren eine ein Werk des Antenor ist (Abb. 161). Diese in reich gefältelte Gewänder gehüllten Mädchengestalten (Korai), die in zierlicher Bewegung mit einer Hand den Gewandzipfel aufheben und die andere vorstrecken, bezeugen den unter der Tyrannenherrschaft der Pisistratiden (bis 510) noch vorherrschenden Einfluß ionischer Kultur. Die Mädchen tragen kunstvolle Frisuren mit langen Flechten und reichem Schmuck. Der fein geriefelte Chiton — das Untergewand aus zartem Stoff — und das mit absichtsvoller Zierlichkeit darüber fallende Himation — das Obergewand aus schwererem Zeug — sind mit bunten Mustern bemalt. Auch einzelne Gesichtsteile sind bemalt (Abb. 157, 160, 161—166, 176). Mindere Abhängigkeit von dem ionischen Stil wird an den Giebelfiguren des Hekatompedon, die Gigantenkämpfe schildern (Abb. 172), beobachtet.

Ein hervorragendes Denkmal archaischer dorischer Kunst ist der plastische Schmuck eines der Nymphe Aphäa geweihten Tempels in Ägina (Abb. 177—182). Vermutlich wurde der Tempel zum Andenken an die ruhmvolle Beteiligung der Äginеten an dem Kampfe gegen die Perser kurz nach dem Kriege um 480 errichtet. Beide Giebel enthielten figurenreiche Gruppen, bei beiden war der Gegenstand der Darstellung eine der Ilias entlehnte Kampfszene. Die Mittelgruppe vom westlichen, best erhaltenen Giebel zeigt die Schlachtenlenkerin Athena, rechts und links stürmende Kämpfer, einen zusammenbrechenden Heros, Knieende und Gefallene in den Ecken. Im Westgiebel ordnet sich die Gliederung streng nach der Architektur, während die Gruppen des etwas jüngeren Ostgiebels freier verteilt sind. Die Charakteristik der Figuren, die man sich teilweise bemalt und mit mannigfachen Bronzezutaten angetan zu denken hat, ist der frühen Kunststufe entsprechend noch befangen im lächelnden Zug der Gesichter. Um so fortschrittlicheres Naturstudium verrät die Durchbildung der Körperformen; die Bewegungen sind so frei bewegt, als ob sie aus Erz gebildet wären.

Der Erzguß und die getriebene Arbeit scheinen im Peloponnes bevorzugt worden zu sein. Mit dieser Technik mag es auch zusammenhängen, daß die Darstellung des unbekleideten männlichen Körpers mit seiner straffen Muskulatur für die Dorier mehr Reiz hatte, als die der weiblichen Gewandfigur. So hören wir schon früh von Erzfiguren peloponnesischen Ursprungs. Zu diesen zählte die berühmte Gruppe der „Tyrannenmörder", die von Kritios und Nesiotes für Athen geschaffen und von Xerxes geraubt wurde. Eine Nachbildung des Kunstwerkes vermutet man in den in Neapel befindlichen Figuren des Aristogeiton und Harmodios. Von den erhaltenen Bronzewerken spätarchaischer Kunst (um 480) ist die schlanke Gestalt eines siegreichen Wagenlenkers im langfallenden Faltengewand (Abb. 186, 183) eine der besten. Die Figur gehörte zu einem Viergespann (wie auf der Münze Abb. 184). Da die eingesetzten Augen an dieser Figur erhalten sind, macht sie den Eindruck großer Lebendigkeit und Strenge.

Etwa gleichzeitige Werke, denen noch Spuren des Archaismus einen strengen Ausdruck geben, sind erhalten in einigen Metopen des sogenannten Theseustempels zu Athen, am umfassendsten aber in den Metopen und Giebelgruppen des Zeustempels zu Olympia (Abb. 193—197). Das östliche Giebelfeld, nach der Überlieferung ein Werk des Päonios aus Mende in Thrakien, schildert die Vorbereitung zum Wettkampf zwischen Pelops und Oinomaos, der westliche den Kampf der Lapithen und Kentauren; er wird einem Schüler des Phidias, dem Alkamenes, zugeschrieben. Der Stil dieses großen Werkes zeigt je nach dem Gegenstand feierliche Ruhe und wilde Rauheit. Die plastische Durchbildung der Figuren,

die durch Malerei gehöht war, ist gemäß der dekorativen Bestimmung breit und ausdrucksvoll, besonders auch in den Köpfen.

Von der Mitte des 5. Jahrhunderts an werden die letzten Vorstufen vollendeter Kunst erreicht. Das Bestreben der Plastiker zielte teils auf die größere Natürlichkeit in der Bewegung, teils auf eine gesteigerte Charakteristik hin. Der Fortschritt gegenüber der archaischen Kunst tritt in der ungezwungenen Gestaltung der Freifigur und bei den Gruppenkompositionen der Giebelfelder in der Lockerung der steifen Symmetrie hervor.

Von einem berühmten Erzwerk des Myron aus Eleutherä in Böotien, der die menschliche Gestalt in der Bewegung und in Momenten konzentrierter Krafteanspannung darzustellen wußte, von seinem Diskuswerfer (Diskobolos, Abb. 216), sind mehrere Nachbildungen*) erhalten. Vortrefflich ist die Wechselwirkung aller Körperteile in dem flüchtigen Moment des Losschleuderns wiedergegeben. Ein anderes berühmtes Erzwerk Myrons war der Marsyas, geschildert in dem Augenblick, da er die von Athena weggeworfenen Flöten findet und darüber in einen Freudenjubel ausbricht (Abb. 205, 206, 213). Die „Idolino" genannte Bronzestatue eines Knaben, der den Göttern eine Spende reicht (Abb. 208b), ist ein Original aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., das der Art des Myron nahe steht.

Blütezeit der Plastik im 5. Jahrhundert.

In das Zeitalter des Perikles fällt die Haupttätigkeit des Phidias. Sein Vater hieß Charmides, sein Leben fällt in die Zeit von 500 bis 431. Von der berühmten Kolossalstatue der Vorkämpferin (Promachos) Athena, im Freien auf der Akropolis aufgestellt, ist keine Spur geblieben. Zwei nicht minder berühmte Werke waren die Tempelstatue der Athena Parthenos im Parthenon auf der Akropolis und die des thronenden Zeus im Tempel zu Olympia, beide waren aus Elfenbein und Goldblech (chryselephantin) über einen Holzkern hergestellt. Eine Anschauung von der Athenastatue vermittelt neben einem Goldmedaillon (Abb. 200) eine in Athen gefundene Statuette (Abb. 199). In würdiger Haltung, ruhig und gemessen, stand die Göttin aufrecht. In dem Ausdruck hehrer Größe klang der Ernst einer religiösen Stimmung nach. Prächtig war sie geschmückt, mit ragendem Helmbusch und schuppigem Panzer (Ägis). In der Rechten hielt sie eine Nike, die Hand selbst scheint auch im Original von einer Säule gestützt worden zu sein. Auf dem Schild, den ihre Linke berührt, befand sich in der Mitte das Gorgohaupt und darum ein Amazonenkampf in Relief; hinter dem Schilde endlich ringelte sich die heilige Schlange des Erechtheios empor. Beschreibungen und Darstellungen auf Münzen vermitteln uns eine Vorstellung von dem majestätischen Zeusbilde zu Olympia (Abb. 201—204). Der von Phidias geschaffene ideale Zeustypus von strengem, ruhigem Ausdruck hat die Phantasie der nachfolgenden Künstler wesentlich beeinflußt. Eine dritte Figur der Athena, gleich der Promachos in Erz ausgeführt, schuf Phidias für die attischen Ansiedler der Insel Lemnos. Entblößten Hauptes hielt sie den Helm in der Rechten. Eine schöne Nachbildung hat man in einem Torso der Dresdener Antikensammlung erkannt, auf den ein Athenakopf im Museum zu Bologna paßt.

Eine bessere Vorstellung von dem Stile des Phidias gewährt der um 150 v. Chr. entstandene plastische Schmuck des Parthenons. Phidias stand an der Spitze aller künstlerischen Unternehmungen; seine künstlerische Stellung ist der Raffaels in Rom vergleichbar. Unter

*) Die große Mehrzahl der antiken Statuen, die auf uns gekommen sind, sind späte Kopien älterer Werke, aus deren Vergleichung mit Hinzuziehung der schriftlichen Überlieferungen eine Rekonstruktion des Stils der verlorenen Originale versucht wird. Unter den erhaltenen Skulpturen befinden sich viele handwerksmäßig hergestellte Werke ohne den Reiz des Persönlichen, den nur der Schöpfer seinem Werke zu geben vermag. Viele Werke haben durch spätere oft mißverstandene Ergänzungen gelitten.

seiner Leitung und seinem Einfluß sind die Parthenonskulpturen entstanden. Von dem Ostgiebel sind nur die Eckfiguren erhalten. Er enthielt die Schilderung von der Geburt Athenas im Beisein der olympischen Götter. Die Deutung der einzelnen Figuren, die zumeist Lord Elgin nach London gebracht hat, wo sie seit 1816 im Britischen Museum aufgestellt sind, ist unsicher. Die Gruppe der beiden bekleideten Frauen oder Göttinnen der rechten Ecke (Abb. 221) zeugt von der vollendeten Meisterschaft ihres Bildners; ihr Gegenüber in der linken Ecke bildete der in großen Zügen modellierte nackte Körper eines Jünglings. Die fast ganz zerstörte westliche Giebelgruppe verherrlichte Athena als Landesgöttin und stellte dar, wie sie den ihr das Land bestreitenden Poseidon zum Verzichte auf seinen Anspruch zwingt. Nächst den Giebeln enthielten die 92 Metopen des Tempels plastischen Schmuck; fast alle schildern Kampfszenen, z. B. von Göttern mit Giganten, Lapithen und Kentauren (Abb. 218, 219). Um die Cella endlich zog sich außen ein 160 m langer Fries in Relief und brachte die Hauptfeier der Göttin, in charakteristischen Motiven den Zug der Panathenäen, zu lebendiger Anschauung (Abb. 220, 222). Götter sind zugegen, Mädchen bringen Opfergeräte, Jünglinge Weihegaben oder folgen, Rosse bändigend, dem Zuge; alle einzelnen Ereignisse des Festes werden vorgeführt: wie die Reiter zur Prozession sich vorbereiten, wie der Priester das Gewand der Göttin, den kunstvoll gewebten Peplos, in Empfang nimmt. Mehr als 320 Figuren werden gezählt, alle von der größten Mannigfaltigkeit. Natur und Stil scheinen eins geworden zu sein. Was die Plastik in der Lösung der Formprobleme leisten kann, ist geschehen, aber es ist zu idealer Höhe gehoben durch die gesteigerte Kraft geistigen Ausdrucks. Damit ist eine „Klassizität", eine Mustergültigkeit erreicht, die nicht übertroffen worden ist.

Unter den Schülern des Phidias war der S. 32 erwähnte Alkamenes der angesehenste. Aus seiner Hand gingen zahlreiche Götterbilder für die neu entstandenen Heiligtümer seiner Vaterstadt Athen hervor: ein thronender Dionysos, eine dreigestaltete Hekate usw. Der klassischen Zeit des Phidias stehen nahe die Karyatiden (als Korbträgerinnen: Kanephoren) des Erechtheions (Abb. 111). Der Balustradenfries des um 450 entstandenen Tempels der Athena Nike fällt auf durch den schönen Faltenwurf der Nikegestalten (Abb. 230).

Auch im Peloponnes, wo Phidias (in Elis) starb, verspüren wir Nachwirkungen seiner Kunstauffassung. So in der Siegesgöttin des Päonios von Mende (Abb. 227), der in der Gewandfältelung die schnelle Bewegung lebendig und ungesucht veranschaulicht. Das Erzeugnis einer weit freieren Kunstrichtung, der „der hohe Ernst, die stille Größe" eines Phidias nicht mehr als Vorbild dient, erblicken wir in den Skulpturen des Frieses am Apollotempel, den Iktinos in Phigalia erbaute. Sie schildern Kentauren- und Amazonenkämpfe in leidenschaftlich stürmischer Weise.

Neben der sog. attischen Schule mit ihren idealen Kunstzielen erhebt sich die peloponnesische in einem Zeitgenossen des Phidias, in Polyklet (bis um 400 v. Chr. tätig) aus Sikyon zu hoher Blüte. Sein berühmtestes Götterbild war die Hera von Argos (Abb. 210), allein seine Kunst richtete sich vorzüglich auf die Durchbildung jugendlicher Gestalten, wie sie bald in maßvoller, rhythmisch abgewogener Bewegung, bald im Zustande der Ruhe schöne und edle Linien und Formen hervortreten lassen. So bildete er in Bronze einen Jüngling, der sich die Siegerbinde umlegt (Diadumenos, Abb. 215), einen anderen, der einen Speer trägt (Doryphoros, Abb. 207), dann, im Wettkampf mit anderen Künstlern, darunter auch Phidias, eine verwundete Amazone (Abb. 209). Der Typus der kriegerischen Amazone bildet das Gegenstück zu den männlichen jugendlichen Athleten. Wie sehr Polyklet bestrebt war, die natürliche Erscheinung durch die Kunst zu adeln und aus der Naturform Gesetze der Körperschönheit abzuleiten, zeigt sein Bemühen, eine vorbildliche Musterfigur, einen

Kanon, für die Proportionen des menschlichen Leibes aufzustellen. Auf die vollendete Durchbildung der Körperform legte er den Nachdruck, nicht so auf den Ausdruck geistigen Lebens.

Das vierte Jahrhundert.

Nach dem peloponnesischen Kriege tritt, wie in der ganzen griechischen Kultur, auch in der Kunst eine veränderte Empfindungsweise zutage. Der ruhige Bestand überlieferter Anschauungen, religiöser wie politischer, geht verloren. Herbe Erfahrungen und Schicksale haben das Empfindungsleben gesteigert, das Hochgefühl nationaler Größe erschüttert. Die bildende Kunst sucht für die Leidenschaften und Kämpfe des Herzens zu interessieren, oder sie schildert weiche Innigkeit der Empfindung. Dabei ist die strenge Auffassung des Göttlichen, wie sie aus dem Athena- oder Zeustypus der vorangegangenen Zeit spricht, einer mehr profanen gewichen, die den Gott in seinen Leiden und Freuden menschlich empfinden läßt. Noch immer aber wirkt der große Stil der Epoche des Phidias nach: Adel und Würde benehmen den Gestalten den Schein allzufreier Natürlichkeit.

Leidenschaftlicher Ausdruck und erregte Seelenstimmungen waren den zahlreichen Werken des Skopas nach dem Urteil der Alten eigen. Götter, Halbgötter und Heroen, zumal aus dem Kreise der Aphrodite und des Dionysos, waren die Gegenstände, die er bevorzugte; so pries das Altertum seine große Gruppe von Seegottern und phantastischen Meergeschöpfen. Hohen Ruhm erntete er mit einer rasenden Bacchantin, die ein Zicklein zerreißt und mit einem Apollon als Kitharaspieler. Der in Eleusis zutage gekommene Triptolemos (oder Eubuleus) wird neuerdings als skopasisch angesprochen (Abb. 237). Skopas arbeitete auch am Mausoleum zu Halikarnas. Von dem Amazonenfries des Denkmals sind noch verschiedene Bruchstücke erhalten. Die tief unterschnittenen Hochreliefs zeigen leidenschaftlich bewegte Kampfszenen (Abb. 234), und lassen den Zug zum Heroischen, Großen und Monumentalen erkennen.

An den Figuren des Praxiteles rühmten die Alten ganz besonders die gefällige Anmut. Ein unzweifelhaftes Werk seiner Hand — allerdings keines der im Altertum zu höchst geschätzten , der 1877 in Olympia wiederaufgefundene Hermes mit dem Dionysosknaben (Abb. 235, 236), belehrt uns am besten über den Charakter seiner Kunst, welche in der anmutigen Schilderung des jugendlichen Körpers unübertroffen war. Dabei zeigte er in der verschiedenartigen Behandlung der Oberflächen und in der Zartheit der Formenübergänge eine ausgesprochen malerische Auffassung. Von seinem gefeiertsten Werke, von der Aphrodite von Knidos, geben die auf uns gekommenen spaten Kopien nur eine mangelhafte Vorstellung. — Der Epoche des Skopas und Praxiteles gehört die Folge der Niobidenstatuen (Abb. 240) an, die uns indessen meist nur in geringen Kopien erhalten sind. Die Art ihrer Gruppierung steht nicht fest. Auch die stimmungsvolle Statue einer Demeter (Abb. 238) gehört stilgeschichtlich in die Nähe der Mausoleumskulpturen.

Der letzte große Meister der peloponnesischen Schule ist Lysippos gewesen. Er bildete die Köpfe klein und die Gestalten schlank und geschmeidig. Der Jüngling, der sich mit dem Schabeisen von dem Staube der Palästra reinigt (Apoxyomenos, Abb. 244), ursprünglich ein Erzbild, verdeutlicht am besten seinen eleganten und malerischen Stil. Nicht bloß die Arme, sondern auch die Beine sind in elastischer Bewegung, und wie die Aktion der Muskeln auf das anschaulichste wiedergegeben ist, so zeigt auch der Gesichtsausdruck gesteigertes geistiges Leben. Der ruhende Hermes (Abb. 245) hat in der Art wie die verschiedenen Bewegungsmotive zu einer allseitig geschlossenen Darstellung vereinigt sind, lysippischen Charakter. In einem Zusammenhange mit der Schule des Lysippos steht die schwungvoll bewegte Nike von Samothrake (Abb. 252), die zur Erinnerung eines Seesieges des Demetrios Poliorketes über

Ptolemäus errichtet wurde. Die Nike erhob sich auf einem marmornen Schiffsvorderteil (Abb. 248). Auch die schöne Gestalt des sog. Mädchens von Antium (Abb. 253) gehört hierher.

Mit dem Zeitalter des Lysippos beginnt die allmähliche Verweltlichung der Kunst, die für den mit Alexanders Tod eintretenden Hellenismus charakterisch wird. An die Seite der Götterbilder waren schon vorher Ehrensäulen, Hermen berühmter Zeitgenossen und Vorfahren (Staatsmänner, Dichter usw.) getreten, in mehr oder weniger idealistischer Darstellung. Von nun an nehmen der Gräberschmuck und die Porträtbildnerei einen breiten Raum in dem plastischen Kunstbetriebe ein. So hat Lysippos die Züge Alexanders d. Gr. in verschiedenen Lebensstufen festgehalten, ihn bald stehend, bald hoch zu Roß, bald als Büste dargestellt (Abb. 246—48, 250). Das herrlichste Denkmal des großen Eroberers, das sich (Abb. 251) erhalten hat, ist aber ein in Sidon aufgefundener Sarkophag, auf dessen Vorderseite in bemaltem, scharf herausgearbeiteten Relief die Schlacht bei Issos geschildert ist. — Eines der schönsten Bildnisstandbilder unter den erhaltenen Nachbildungen von antiken Meisterwerken ist die Marmorstatue des Sophokles (Abb. 243). Sie geht wahrscheinlich auf eine Bronze zurück, die gegen Ende des 4. Jahrhunderts in Athen aufgestellt worden war. Andere Beispiele charakteristischer Porträtkunst sind die Abb. 229, 241, 242, 249, 257.

Hellenistische Kunst. 300 bis 30 v. Chr.

Mit Alexander dem Großen hatte die griechische Kultur die Welt erobert; in Asien, in Ägypten an den Höfen der Diadochen war griechische Kunst so heimisch geworden, wie in den griechischen Seestädten Ephesos, Rhodos, Smyrna u. a. Antiochia, die Hauptstadt der Seleukiden in Syrien, Alexandria, die Residenz der Ptolemäer in Ägypten und Pergamon, der Sitz der Attaliden in Kleinasien blühten auf und entfalteten eine griechische Kunst, die manche örtliche Besonderheiten neben mannigfachen Mischformen aufweist. Der ionische Stil herrscht vor, in den Kapitellformen schwindet der energische Schwung des die Voluten verbindenden Körpers (Abb. 118), die Basen werden erhöht, die Friese mit neuen Schmuckformen geziert (Abb. 116). Überhaupt tritt in der Architektur mehr und mehr eine Steigerung der dekorativen Wirkung auf Kosten jener sachlichen Angemessenheit zutage, auf der die organische Klarheit der klassischen Antike beruhte. Der dorische Stil sucht in den Proportionen mit dem ionischen zu wetteifern, die Säulen werden schlanker und ihre Gliederung nimmt ionische Elemente auf. Die Triglyphen verkümmern zu Ziergliedern. Der korinthische Stil ist noch wenig verbreitet. Neue Säulenformen von zunehmend leichter Gestaltung werden besonders in Ägypten beobachtet.

Als dann die Römer die Herrschaft über die Welt aufrichteten, entwickelte sich die hellenistische Kunst, die sie übernahmen, im 2. Jahrhundert v. Chr. zu einem alle nationalen und örtlichen Besonderheiten ausgleichenden internationalen Stil, der nicht nur in öffentlichen Bauten, sondern auch im Privatbau hervortritt. Die seit der Zeit Alexanders wachsende Wohlhabenheit der Großstädte führte zu einem zunehmenden Luxus der freien Bürger in der Anlage und Ausstattung der Häuser. Zum Ruhme der Herrscher entstanden gewaltige Monumente. Geschichtliche Ereignisse der Gegenwart bestimmten mitunter die Gestaltung des Kunstwerks, und während ein pathetischer Zug nicht selten diese höfischen Kunstwerke erfüllt, geht ein lebensfreudiger, oft mit Humor gepaarter Zug durch die häusliche Kunst, die mit kleinen Bronze- und Tonfiguren aller Art das Auge erfreut, oder auch, in Reliefbildern mit der Malerei wetteifernd, für den Schmuck der Wände sorgt (Abb. 286).

Bezeichnende Werke der hellenistischen Periode sind die großen Schlachtendenkmäler,

die im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. von den pergamenischen Königen zur Verherrlichung ihrer Siege über die Kelten errichtet worden sind. Ein solches Denkmal des Königs Attalos I. befand sich auf der Akropolis zu Athen; es bestand aus vier großen Gruppen, die den Kampf der Götter mit den Giganten, den der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und endlich die Vernichtung der Galater (Kelten) in Mysien durch den König selbst darstellten (Abb. 261). Wenige Gestalten haben sich erhalten (Abb. 260). Ergreifend ist besonders die des sogenannten sterbenden Fechters, eines zum Tode verwundeten Galaters. Der ganz realistisch aufgefaßte Faustkämpfer Abb. 265, ein in Rom gefundenes Bronzewerk, scheint derselben pergamenischen Kunstschule anzugehören.

Das Hauptwerk pergamenischer Bildnerei aber ist der in Berlin bewahrte Fries vom Unterbau des Altars, den Eumenes II. (197–176 v. Chr.) dem Zeus und der Athena in Pergamon errichten ließ (Abb. 259—61). Er schildert mit großer Kraft und mächtiger dekorativer Wirkung den siegreichen Kampf der Götter mit den Giganten (Gigantomachie). Die Athenagruppe (Abb. 261) zeigt die Schärfe der Charakteristik, die großartige Bewegung der Kämpfenden in der Figur der von Nike gekrönten Schutzgöttin Athena, und in dem niedergesunkenen Giganten, für den flehend Gäa (Ge) aus dem Schoße der Erde emporsteigt. Wie sehr diese Kunst, die sich in Überschneidungen, Licht- und Schattenspielen in mannigfachen Tonabstufungen gefällt, auf realistische und malerische Wirkungen ausgeht, zeigt ein Vergleich mit der klassischen Weise, der sich streng an den plastischen Stil hielt.

Die Richtung auf das Pathetische und auf die Individualisierung des Ausdrucks tritt deutlich hervor im Laokoon (Abb. 267), einem Werke der rhodischen Schule vom Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. Das höchste Maß körperlichen Leidens mit kluger Berechnung und vollendeter Herrschaft über die technischen Mittel der Kunst erscheint verkörpert. — So lange originale Werke der klassischen Kunst des 1. Jahrhunderts unbekannt waren, galt der Laokoon als die höchste Leistung der griechischen Plastik. Lessing suchte aus der Betrachtung der Gruppe eine ästhetische Theorie abzuleiten. Der geistreiche Versuch mißlang, weil er die lebendige Freiheit des künstlerischen Schaffens theoretischen Gesetzen unterwerfen wollte.

Es entspricht der Stimmung des hellenistischen Zeitalters, daß die Kunst mit Vorliebe jugendliche Gottheiten in einläßlicher Formengebung darstellt. Aus dem Kreise der Venus und des Dionysos hat sie eine Reihe köstlicher Typen, wie die dem Meere entsteigende Venus (Anadyomene), die kauernde Venus, Eros und Psyche gebildet — Werke, die auch in den Nachbildungen, in denen sie uns erhalten sind, voll sinnlicher Anmut sind (der Apoll vom Belvedere im Vatikan, die medizeische Venus). Dabei wird gern auf die deutliche Hervorhebung der Muskulatur Wert gelegt, wie es der berühmte Torso vom Belvedere (Abb. 269), ein Werk, das einer rhodischen Bildnerschule zugehört, deutlich macht. Die berühmte, 1820 auf der Insel Milo gefundene Statue (Abb. 266), deren Deutung als Venus ebenso unsicher ist wie es die Vorschläge zu ihrer Ergänzung sind, verkörpert ein Schönheitsideal, das an die große Kunst des 4. Jahrhunderts erinnert. Aber ihre Entstehung wird doch ziemlich allgemein in späte hellenistische Zeit gesetzt. Neben so idealen Schöpfungen fehlt es nicht an genrehaften, realistischen Schilderungen von Eroten (Abb. 251), Kentauren (Abb. 268) und zahlreichen kleinen lebensprühenden Statuetten in Bronze und Ton (Terrakotten), die gleichsam die große statuarische Kunst der Zeit vervielfältigen und ihren Geist und Geschmack in das weite Gefilde eines blühenden Kunstgewerbes verbreiten.

6. Die Kunst der Etrusker und Römer.

Wie auf griechischem Boden begann die Kunst in Mittelitalien unter dem Einfluß fremder Kunsteinwirkungen. Es ist wahrscheinlich, daß auch den Etruskern oder Tyrrhenern, wie sie von den Griechen genannt wurden, mannigfache orientalische Kunstelemente zugebracht worden sind, aber erst die Beziehung zu den Griechen, die ihre Kolonien in Sizilien und an der Südostküste Italiens im 6. Jahrhundert als „Großgriechenland" bezeichneten, war für die Entwickelung der etruskischen Kunst bestimmend. Bis zur Eroberung Etruriens durch die Römer 283 v. Chr. entfalten die Etrusker eine eigene Kunst und Kultur.

Etruskische Kunst.

Zwischen Tiber und Arno liegt ihr Gebiet. Verteidigungsbauten in kyklopischem Mauerwerk, Kanalanlagen zur Entwässerung des Bodens mit Anwendung des Gewölbes, mit runden und auch spitzen Keilschnittbögen, gehören zu den ältesten etruskischen Bauwerken. Zahlreicher haben sich die Grabbauten (Nekropolen) erhalten. Neben solchen, die man hügelartig oder unterirdisch anlegte, erwecken die Felsgräber besonderes Interesse. Die Grabkammern, oft künstlich versteckt am Ende langer Felsgalerien und mit Nebengemächern verbunden, sind meist viereckig (wie die bei Cervetri, dem alten Cäre Abb. 270), angelegt. Gedrungene Pfeiler stützen die Decke, längs der Wände ziehen sich Bänke hin zur Aufnahme der Sarkophage mit den Leichnamen oder später, als die Leichenverbrennung allgemeiner wurde, reliefgeschmückter Kästen (Abb. 280) oder gravierter Aschenurnen (Cistae, Textabb. 30). Malereien zieren die Wände, erzählen von dem Wirken der Toten, schildern Gastmähler, Kampf- und Jagdszenen, Tänze (Abb. 276) und auch Ereignisse der griechischen Mythe. Erzeugnisse kunstgewerblicher Betriebsamkeit, Bronze- und Tongeräte, Elfenbeinreliefs, gravierte Metallspiegel (Textabb. 31), Toilettenkästen, hervorragende Goldgeschmeide, endlich Gemmen, namentlich mannigfache Werke der Töpferei (Abb. 271) haben sich zahlreich in den Kammern gefunden. Die durch Anrauchen im Ofen schwarz getönten Buccherowaren (Abb. 272, 273) gehören zu den ältesten Erzeugnissen der etruskischen Töpferei. In den bemalten Vasen haben die Etrusker die bei ihnen in großen Mengen eingeführten griechischen Vorbilder nachzuahmen versucht.

50. Die Ficoronische Cista aus Palästrina mit Darstellungen aus der Argonautensage. 4. Jahrh. v. Chr. Röm. (Martha.)

Ausgegrabene Reste eines Tempels (6. Jahrhundert) in Civitá Castellana (Falerii, Abb. 275) zeigen, daß sich der Tempel auf einer Plattform aus viereckig behauenen, ohne Mörtel gefügten

Tuffblöcken erhob. Von dem Grundriß, wie er nach der Beschreibung des römischen Kriegsbaumeisters Vitruv (seine Schrift über die Baukunst verfaßte er zwischen 16 u. 13 v. Chr.) sich darstellen würde, weicht er nur insofern ab, als die mittlere der drei Zellen, welche der etruskische Tempel in der Regel einschloß, einen Anbau bildet, der vermutlich einer älteren Anlage entstammt. Die Säulen des etruskischen Tempels sind weit auseinandergestellt, sie trugen hölzernes Gebälk mit stark ansteigendem Giebel. In diesem fanden bemalte Tonfiguren Aufstellung; mit Terrakottaplatten war auch das Gebälk geschützt und zugleich verziert. Die First- und Stirnziegel des weit vorspringenden Daches waren ebenfalls aus Ton. So erscheint der etruskische Tempel im wesentlichen mit Holz gebaut gewesen zu sein. Auch die Form der sog. tuskischen oder toskanischen Säule hat ein altertümliches Gepräge und weicht erheblich von griechischen Vorbildern ab. Ihr glatter Schaft ruht auf einem bauchigen Wulst, ihr Kapitell hat über einem flachen Echinus eine schwere Abdeckplatte (Textabb. 32). Die römische Architektur hat diese „nationale" Säulenform weiter entwickelt.

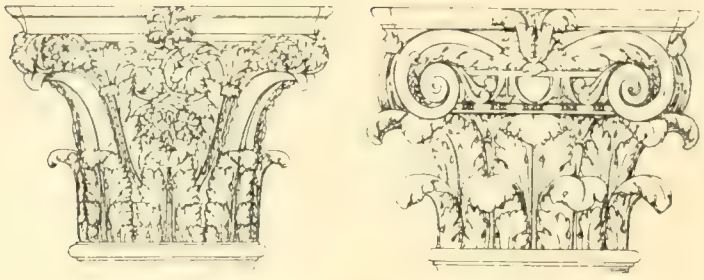
31. Menelaos, von Thetis und Aphrodite zurückgehalten, bedroht Helena; rechts Aias und Polyxena. Etruskischer Spiegel. Bronze, graviert. London.

Werke etruskischer Skulptur sind besonders aus gebranntem Ton und Bronze erhalten; Arbeiten in Stein waren selten. Eigentümlich etruskisch ist das Streben nach scharfer Naturbeobachtung und Naturwiedergabe, ein Charakterzug, der in der toskanischen Kunst des 15. Jahrhunderts wieder hervortritt. Auffällig ist es, daß die etruskische Kunst an altertümlicher Weise noch in späterer Zeit festhält, so daß der archaische Eindruck eines etruskischen Werkes sich nicht selten für die Altersbestimmung als trügerisch erweist. Mit großer Vorliebe wurde die Tonplastik betrieben und namentlich bei Grabstelen mit flachem Relief und bei Sarkophagen verwandt, deren Seitenflächen mitunter mit Reliefs geschmückt sind, während das Abbild des Toten auf dem Deckel lagert (Abb. 277). In ähnlicher Weise sind in späterer Zeit auch die steinernen (Alabaster-) Aschenkisten geformt (Abb. 280). Von den Bronzewerken, die zum Teil in Anlehnung an Arbeiten griechischer Kunst entstanden sind (Textabb. 31), verdient die lebensgroße Statue eines Redners (Abb. 281) besondere Beachtung.

32. Toskanische Säule von Pal[illegible]

Römische Baukunst.

Die römische Baukunst entspringt zwei Quellen: der in Mittelitalien einheimischen etruskischen Weise, die sie bis zum 3. Jahrhundert v. Chr. fortsetzt, und der griechischen Kunst Unteritaliens. Jener dankt sie ihren konstruktiven Gehalt; in formaler Hinsicht aber gerät sie seit den punischen Kriegen in den Bannkreis griechischer Einwirkungen. Immerhin bleibt ein Bodensatz altheimischer Überlieferung lebendig, und als Volkseigentümlichkeit spricht sich eine die konstruktive Seite der Architektur wesentlich



a b

33. Römisch korinthische Kapitelle. (b Kompositе Ordnung.)

fördernde Verständigkeit aus, die in den Prunkbauten der Kaiser räumliche Wirkungen von einer Mächtigkeit und Mannigfaltigkeit erreicht, wie sie die griechische Antike nicht gekannt hat.

Der etruskische Gewölbebau in Verbindung mit den griechischen und besonders den hellenistischen Bauformen ermöglichte es, allen Bauaufgaben des Weltreichs gerecht zu werden. Konstruktion und Dekoration gehen freilich nicht immer ineinander auf, der strenge Organismus des griechischen Tempelbaus erscheint gelockert, konstruktive Glieder, wie die Säulen, die zum Tragen bestimmt sind, werden oft zu reinen Dekorationsstücken. Man setzt sie vor die Wand und leitet das Gebälk über dem Kapitell mittels einer Krönung fort (Abb. 141). Die Gliederungen erfahren mannigfache Änderungen und bewegen sich in stärkeren, eine malerische Wirkung anstrebenden Gegensätzen. Die prachtvolle Ornamentik zeigt im Vergleich zu der griechischen vollere Formen (Vorliebe für naturalistisches Blattwerk, Friese mit Putten u. a., Abb. 140, 304). In diesem Betracht fordern späte Werke, namentlich in den Provinzen (in Palmyra, Baalbek, Gerasa, im Haurân) zu einem Vergleich mit der Barockarchitektur des 17. Jahrhunderts heraus. Wo man statt horizontaler Decken gewölbte anwandte, war es notwendig, den Stützen eine stärkere Bildung zu geben. Die Mauern werden massiger, Säulen und Pfeiler zu Arkaden verbunden (Abb. 125), oder erstere gekuppelt (verdoppelt), ihre Glieder (Kapitelle, Basen) derber, kräftiger gestaltet. Häufig werden Nischen und Rahmungen zur Flächengliederung verwandt. Ebenso erfahren die Gesimse und Gebälkteile eine reichere Behandlung und stärkere Ausladung; stützende Konsolen, naturalistische Girlanden sind nicht selten. Besonderer Beliebtheit erfreute sich das korinthische Kapitell (Abb. 120, 149); seine Verbindung mit dem ionischen führte zum Kompositkapitell (Textabb. 33). Neuerungen waren die Ausbildung des Backsteinbaus und des Kreuzgewölbes, das aus der Durchdringung von zwei Tonnengewölben entsteht. Auf die Säule wird dabei ein viereckiges Gebalkstück mit Kranzgesims, wie bei der Wandsäule, aufgesetzt; von diesem Zwischenstück (Kämpfer) aus werden die Bogen geschlagen und wird dann die Decke über Kreuz in vier sphärischen, im Scheitel zusammentreffenden Dreiecken eingewölbt (Abb. 141, 145).

Die ältesten Tempel Roms waren in der etruskischen Weise beschaffen, d. h. sie bestanden aus mehreren, auf einer Seite sich nach einer Säulenvorhalle öffnenden Zellen. Derart war beispielsweise der Tempel, den die Tarquinier dem Jupiter auf dem Kapitol errichtet hatten. Die späteren Bauten schlossen sich an griechische Vorbilder an. Vor dem Ende der Republik war die Anpassung an griechische Formen vollendet (Abb. 119, 121—124).

Die meisten und bedeutendsten römischen Bauten stammen indessen aus der Blütezeit des Kaisertums von Augustus bis zu den Antoninen (bis 192). Unter Augustus (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.) erfuhr Rom eine Neugestaltung, so daß er von sich sagen konnte, er habe Rom, das er als eine Ziegelstadt übernommen, als Marmorstadt hinterlassen. Er und seine Nachfolger haben eine Menge, zum Teil dem Kaiserkultus gewidmete Bauten errichtet, bei denen der korinthische Baustil zu üppiger Entfaltung kam. Außer den Tempeln, Palästen, Villen entstanden großartige Nutzbauten: Brücken und Wasserleitungen, Stadttore, endlich Ehrenbögen oder Siegesdenkmäler (Trophäen) und Grabmäler und Ehrensäulen (Abb. 137—139, 142).

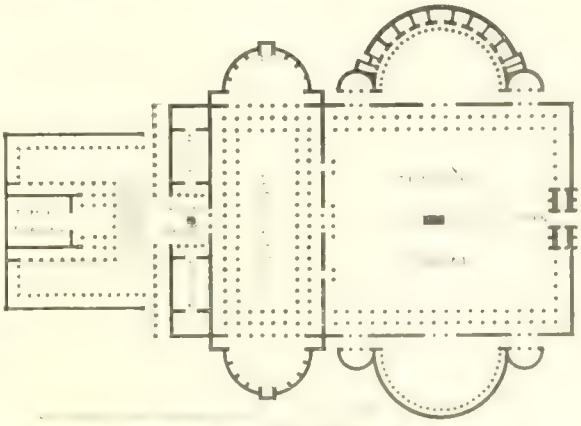
Römische Trümmerstätten in allen Mittelmeerländern ragen als Zeugen dieser großen Zeit empor. Diese über die Provinzen des Weltreiches verbreiteten Werke einer internationalen hellenistisch-römischen Kunst sind es, die den Wiedererweckungsversuchen der antiken Kunst im 16. Jahrhundert wie im 18. Jahrhundert das entscheidende Vorbild gegeben haben.

Am besten erhalten haben sich Triumphbogen, von denen 125 gezählt werden (Abb. 143). Ursprünglich sind sie mächtige Sockelbauten, auf denen Statuengruppen, Quadrigen standen, und die von Toren durchbrochen werden. Der eigentliche Sockelbau wird Attika genannt nach der Landschaft, wo er zuerst angewandt wurde. Der Titusbogen in Rom hat Reliefs, die die Unterwerfung der Juden 70 n. Chr. feiern. Andere Beispiele Abb. 295 und 296.

Eine selbständige römische Leistung war der von Hadrian angelegte Rundbau des Pantheons (Abb. 134—136), das sich an eine ältere Tempelanlage des Agrippa anschließt, ein Meisterwerk, das der Renaissance als Idealbau vorschwebte. Die innere Wand der Rotunde gliedern drei viereckige und vier halbrunde Nischen; sie war reich mit farbigen Steinplatten geschmückt (inkrustiert). Das dreiteilige Gebälk wird unterbrochen von Nischenbogen; über dem Gesims wölbt sich die in Felder geteilte (kassettierte) Kuppel 43 m hoch aufwärts. Der Scheitel ist abgeplattet und offen, um dem Lichte Zugang zu verschaffen. Der zentrale Kuppelbau ist besonders in Syrien weiter entwickelt worden. Eine merkwürdige „barocke" Form zeigt der kleine Rundtempel in Baalbek (Abb. 116, 117, 119), bei dem die Zelle mit dem Säulenumgang durch ein gebogenes Gebälk oder Gesims verbunden ist. Die Zellenwand zeigt über einem Sockel Nischen, die von Pilastern eingefaßt und von einer Muschel (Concha) geschlossen sind. Die korinthischen Säulen sind nicht kanneliert, wie zumeist, wenn sie aus edlem Steinmaterial gebildet sind.

Das römische Theater besteht wie das griechische aus drei Teilen: aus dem halbkreisförmigen Zuschauerraum (theatron), dem Bühnenraum mit zweiflügeliger Palastfassade (Skene) und — zwischen beiden — der Orchestra mit dem Dionysosaltar in der Mitte. Eigentümlich ist der römischen Baukunst die Form des Amphitheaters. Es besteht aus der elliptischen Arena für die Kampfspiele und den nach allen Seiten sich erhebenden Sitzreihen. Das berühmteste Amphitheater ist das flavische (Colosseum, Abb. 131, 132) in Rom, 30 n. Chr. erbaut, 190 m lang, 160 breit und außen 50 hoch, zur Aufnahme von 87000 Zuschauern geeignet. Die Außenarchitektur zeigt vier Stockwerke, von unten nach oben folgen Halbsäulen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung (ähnlich dorische und ionische am Marcellustheater Abb. 125, vollendet 13 v. Chr. unter Augustus).

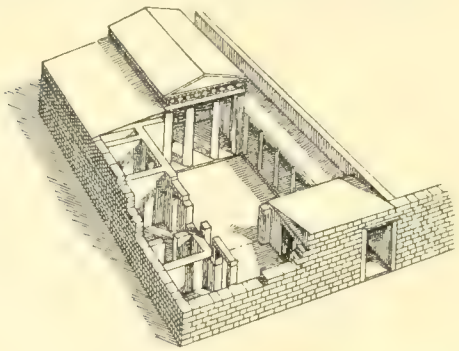
An riesiger Ausdehnung wetteifern mit den Theatern die weiträumigen römischen Badeanlagen (Thermen, z. B. des Caracalla, 216 n. Chr., des Diocletian, 350 n. Chr.), weitläufige Paläste (der der Flavier auf dem Palatin Abb. 133, des Diocletian in Spalato) und Villen innerhalb architektonisch angelegter Gärten mit reichem Statuenschmuck. Für die spätere Entwickelung des christlichen Gemeindehauses sind die für den öffentlichen Verkehr und die Rechtspflege bestimmten Basiliken wichtig. Die Basilika erhob sich auf dem Markte, dem Forum, und umschloß mit einem Säulengange einen rechteckigen Binnenraum, der mitunter einen halbkreisrunden Anbau (Tribuna, Apsis) erhielt (Tertabb. 31).



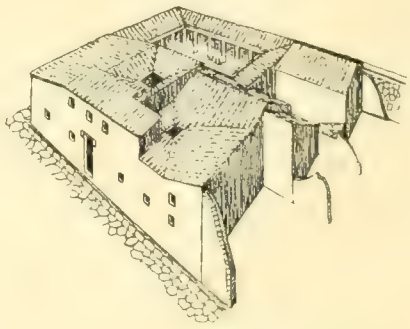
31. Grundriß des Trajansforums in Rom.

Die Constantinsbasilika (geweiht 315, Abb. 115), deren mittlere Wölbung 25 m weit und 35 m hoch war, beweist die gewaltigen Fortschritte der Wölbungskunst und verkörpert zum letzten Male die Pracht der antiken Kunst.

Über die Einrichtung des antiken Wohnhauses haben uns Ausgrabungen in Priene, Delos und besonders des 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten Pompeji genau unterrichtet. In Priene in Kleinasien sind die Häuser noch einfach: die Räume öffnen sich nach einem Innenhof, der durch einen Laufgang an der Seite zugänglich ist (Abb. 117 und Textabb. 35). In Delos erscheint der hellenistisch-römische Bautypus im Grundriß bereichert. Ein Säulenhof bildet den Mittelpunkt der Anlage (Abb. 128). Die schlanken dorischen Säulen ruhen auf einem durchgehenden Sockel und tragen eine Holzveranda. So wandte sich aller baukünstlerische Schmuck nach innen, während das Haus nach außen unscheinbare Stuckfassaden zeigte. Das römische Haus, wie wir es in Pompeji kennen lernen, vereinigt die griechische Säulenhalle (Peristylium) mit der ursprünglich überdachten Diele des altitalischen Hauses, mit dem Atrium (Textabb. 36). Gewöhnlich führt ein kleiner Vorraum (vestibulum) zum Atrium, das ein bedeckter Gang meist rechteckig umzieht. In der Mitte befindet sich ein Behälter für das Regenwasser, das von den geneigten Dächern des Umganges herabträufelt (impluvium; die lichtspendende Dachöffnung: compluvium). Das Atrium bildet mit dem



35. Haus in Priene. 2. Jahrhundert.



36. Das Haus der Vettier in Pompeji.

Geschäftszimmer an seiner Hinterseite (tablinum) den vorderen öffentlichen Teil des Hauses. Der übrige Teil dient allein dem Privatleben. Diesem ist der innere, von einem Säulengang umschlossene Hof (peristylium) eigen; oft enthält er eine Gartenanlage. Der Hof vermittelt den Verkehr mit dem Gesellschaftsraum (oecus) und dem Schlaf- und Eßzimmer, denen sich Küche und Keller anschließen.

Abb. 126 gestattet den Einblick in das Atrium eines vornehmen Hauses. Das Mauerwerk der Privathäuser war mit Stuck verputzt. Auf den noch feuchten Kalk der mehrfachen Stuckschichten wurde gemalt (al fresco, d. h. in den frischen Verputz). Verschiedene Stile der antiken Wanddekoration lassen sich unterscheiden. Der erste Stil (2. bis Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr.) tritt namentlich auf in Delos, Priene, Pergamon, auch in südrussischen Grabkammern und in Pompeji; er ahmt eine Steininkrustation nach (Abb. 126), die die Anbringung von bildlichen Darstellungen an der Wand ausschließt. Im zweiten Stil (um 80 v. Chr. in Pompeji beginnend) erscheint über einem Sockel eine Dekorationsweise mit perspektivischen Architekturmalereien, die die Wandfläche zu durchbrechen scheinen und bildlichen Darstellungen (Abb. 301, 303) Raum bieten. Der dritte Stil in augusteischer Zeit zeigt eine freiere Zerteilung der Wand und eine reichere Ornamentik, die vielfach naturalistische Elemente aufnimmt, der vierte (um 50 n. Chr.) übertreibt die perspektivische Architekturmalerei und die Phantastik des Ornamentes; er ist es, der die Groteske der Renaissance anregt.

Römische Skulptur.

Seit den letzten Zeiten der Republik hatte sich die hellenistische Kunst in Rom eingebürgert. In Menge wandern griechische Kunstwerke, geben griechische Bildhauer nach Rom; der Sammeleifer römischer Kunstfreunde begünstigt bald ein archaisierendes Ideal, bald sucht er die berühmten Bildwerke von Hellas, wenigstens in Nach- und Umbildungen, zu erwerben. In augusteischer Zeit fand das Relief an öffentlichen Denkmalern zumeist zur Verherrlichung des Staates und des Herrschers Pflege. Der Altar der kaiserlichen Friedensgöttin, die Ara Pacis Augustae, 9 v. Chr. geweiht, ist das vornehmste Werk derart (Abb. 287—290). Vom Schmuck eines Brunnenhauses rührt das Relief einer säugenden Löwin in landschaftlicher Umgebung her (Abb. 286). Wie diese Arbeit erkennen läßt, sind vielfach griechische Werkstätten, wie die des Agasias von Ephesus, des Großgriechen Pasiteles u. a., für römische Große, die ihre Villen mit Statuen schmückten, tätig. Allein die Mode des Kaiserreichs ließ es sich nicht genug sein an der Anlehnung an griechische Art; unter Hadrian wurden auch orientalische Vorbilder kopiert. Dieselbe Zeit erlebte in den Darstellungen von Hadrians Liebling Antinous (Abb. 293) ein Ideal, dem formale Schönheit und trübsinniger Ausdruck in fast moderner Weise eigen sind. Zugleich kam eine Kunstrichtung auf, die sinnlichen Reiz in anmutig kokette Erscheinung kleidete.

Selbständigen Geist offenbart die römische Kunst im **Porträt**. Hier konnte sie an altheimische, etruskische Weise anknüpfen und fand in den gewaltigen politischen Charakteren des Kaiserreichs einen Stoff, der wie kein anderer geeignet war, die Porträtkunst zur Entwickelung zu bringen. Einige hervorragende Beispiele römischer Porträtkunst sind: die Brutusbüste (Abb. 283), die Ciceróbüste (Abb. 284), die vornehme Marmorstatue des Augustus, für eine Nische bestimmt, mit Spuren einstiger Bemalung (Abb. 285) und die schlichte Reiterstatue Marc Aurels aus Bronze (Abb. 297). Die Kolossalbüste Konstantins (Abb. 144) gibt ein starres Herrscherbild. Auch fremde Volkstypen wußte man mit realistischer Treue wiederzugeben, das zeigen besonders die historischen Reliefs (Abb. 294, dann am Triumphbogen des Titus Abb. 292 und an der Trajanssäule, 113 n. Chr., um die sich das Relief in Windungen herumzieht wie auch bei Abb. 137). Den von den Kriegstaten oder friedlichen Handlungen der Kaiser erzählenden Reliefs ist eine übermäßig gedrängte Fülle von Figuren eigen, daneben auch der Versuch, den Raum zu vertiefen und in das der Malerei vorbehaltene Gebiet hinüberzugreifen. Derselben Richtung, auf malerische Schilderung des Vorgangs, begegnen wir auch bei den spätrömischen Sarkophagreliefs (Abb. 298) mythologischen oder historischen Inhalts.

7. Malerei und Kunsthandwerk der Antike.

Die Meisterwerke antiker Malerei sind für unsere Anschauung verloren; kein einziges Gemälde eines der berühmten griechischen Meister ist auf uns gekommen. Wir folgen nur schriftlichen Überlieferungen, wenn wir die berühmten Maler Griechenlands preisen. Daß sie in ihrer Kunst nicht zurückgeblieben sind hinter der Kunst der Bildner, ist unsere wohlbegründete Vermutung. Von den älteren Zeitgenossen des Phidias wird Polygnotos aus Thasos hochgepriesen; die Heroenwelt war sein Stoffgebiet, in Delphi in der Halle (Lesche) der Knidier hatte er die Zerstörung Trojas und die Unterwelt dargestellt. Hatte er aber in großen Zügen mit einfachen Mitteln religiöse Wandbilder geschaffen, so malte der Athener Apollodoros Tafelbilder. Jüngere Zeitgenossen waren Zeuxis und der Epheser Parrhasios, aber diese, wie der geistreiche Timanthes — welche alle um 400 v. Chr. wirkten — wurden weit übertroffen von dem gefeiertsten und fruchtbarsten Maler des Altertums, von Apelles,

dem Freunde und Porträtisten Alexanders. Lebendige Natürlichkeit und fesselnde Anmut sollen seine Werke ausgezeichnet haben.

Für den Mangel an urbildlichen Werken der großen Maler der klassischen Antike werden wir in einzelnen Fällen, wenn auch nur dürftig, entschädigt durch Nachbildungen ihrer Kompositionen auf Vasenbildern und in den Wandmalereien, die in den vom Vesuv verschütteten und jetzt wieder ausgegrabenen Städten, auch in den Überresten der Kaiserpaläste auf dem Esquilin und Palatin in Rom an den Tag gekommen sind.

Als die Sitte aufgekommen war, den Wandschmuck durch bildliche Darstellungen zu bereichern (s. S. 42), bedeckten sich die Wände mit dekorativen Fresken, die ihre Stoffe der Mythologie sowohl wie dem täglichen Leben entnahmen. Dabei kommen Malereien vor, die ganz wie Tafelbilder behandelt sind (Abb. 301, 303) und andere, die friesartig fortlaufende Darstellungen geben. In einem Hause des 1. Jahrhunderts v. Chr. auf dem Esquilin sind z. B. Odysseelandschaften zutage gekommen, bei denen die Landschaft in wesentlichen, typischen Formen charakterisiert wird. In einem herkulanischen Hause begegnen wir Toiletteszenen, deren Malerei ein feines Gefühl für den Reiz momentaner Erscheinung verrät. Diese fast „impressionistische" Anschauungsweise kehrt wieder bei Schilderungen schwebender Figuren, wie sie im Hause der Vettier in Pompeji gefunden wurden oder in der zarten Hellmalerei blumenpflückender Mädchen aus einem Hause von Stabiä. Zuweilen wird die Illusion durch malerische Fleckenwirkungen gesteigert, wie in den Schilderungen des Isiskults in Neapel. Bildnisdarstellungen finden sich in Pompeji (Abb. 306). Dem 2. Jahrhundert n. Chr. gehören zahlreiche Bildnismalereien auf Holztafeln an, die in Ägypten als Kopfstücke für die Mumienhüllen dienten. Sie stammen aus dem Fajum und sind, wie die pompejanischen Wandmalereien, Durchschnittsarbeiten. Zum größten Teil sind diese „Mumienbildnisse" mit farbigen Wachspasten, die mit kleinen Spachteln aufgetragen und am Feuer verrieben wurden (daher enkaustische, eingebrannte Bilder genannt), andere sind mit Temperafarben (durch ein Bindemittel gemischte Farben) ausgeführt. Die Porträtähnlichkeit ist der Hauptvorzug dieser oft nur handwerksmäßigen Bilder; aber es kommen auch Werke von feiner malerischer Stimmung vor.

Wie diese Malereien sind auch die Mosaikbilder, die wir kennen, zumeist Arbeiten hellenistisch-römischer Kunst. Sie wurden als Fußbelag und als Wandbild verwendet und waren in allen Provinzen des römischen Reiches üblich, nicht zum wenigsten in den deutschen Provinzen. Das bedeutendste aller erhaltenen Mosaike ist die Alexanderschlacht (Abb. 299), die den Fußboden eines pompejanischen Hauses zierte. Zuweilen wird mit den verschiedenfarbigen Steinwürfeln und gelegentlich mit Zuhilfenahme von Glasflüssen und Halbedelsteinen eine illusionistische Wirkung der Wandbilder erreicht. Das Würfelmosaik ist die häufigste Technik; daneben kommt auch eine Technik vor, die verschiedenfarbige Steinplatten verwendet: das Plattenmosaik, dessen sich auch die italienische Renaissance bediente und das sie in das Prunkmobiliar einführte. Im Altertum ist aber das Mosaik vornehmlich ein Teil der Raumausstattung geblieben.

Das Mobiliar und der bewegliche Hausrat war bei dem sich mehr im Freien abspielenden Leben der Alten viel beschränkter als bei uns. Man hatte Steinmöbel, Bänke, Sessel, Kandelaber (Abb. 302), Leuchter, Dreifüße (Abb. 327) in Bronze und Holz. Die Rücksicht auf leichte Verstellbarkeit beförderte eine zierliche Formengebung, deren Schmuck sich in maßvollen Grenzen bewegt und, wie in der Architektur, die Funktion der Gliederungen zum Ausdruck bringt. Von den aus Holz gebildeten Möbeln: der Truhe, dem Ruhebett (Kline) — vor das man leichte niedrige, dreifüßige Tischchen stellte, damit sie den Halbgelagerten bequem zur Hand waren (Abb. 309) —, den mannigfachen Schemeln, Kästen und Stühlen

sind nur wenige vollständig erhaltene Beispiele auf uns gekommen. Aber selbst die Bruchstücke solcher Mobilien lassen in der Schnitzerei, in der Drechslerei, im gravierten Furnier, in der in Holz oder Bein eingelegten Arbeit, im Beschlagwerk mit metallischem Zierat eine nicht zu überbietende Meisterschaft schätzen. Unter den verschiedenen Stuhlformen (Abb. 151, 159, 222) ist eine (Abb. 221), bei der die Biegung der Rücklehne und die Schweifung der Beine durch Dämpfen des Holzes erreicht worden ist. Sehr häufig laufen die Stützen der Möbel und Geräte in Tierfüße aus (Abb. 327, 328). An die Schönheit des Kleingerats, wie der Klappspiegel, die aus zwei durch ein Scharnier verbundene Deckel bestehen, die mit feinen Gravierungen und außen auch mit Reliefs geziert sind, wie der von zierlichen Figuren getragenen Standspiegel aus Bronze, an die Lampen aus Erz und Ton kann hier nur erinnert werden.

Die Ornamentik erfährt fortwährend Bereicherungen durch naturalistische Motive, die mit sicherem Stilgefühl verarbeitet werden. Der vorbildliche Wert des antiken Kunstgewerbes liegt aber in der Auffassung der Form als eines organischen Gebildes, in der Durchgeistigung des Stoffes nach Gesetzen, die eine durchsichtig klare und maßvolle, daher „klassische" Gestaltung verbürgen. Zu diesem international wirksamen Geschmack gesellt sich der Reiz der persönlichen Handarbeit — einen Massenbetrieb ohne „Qualität" kannte das Altertum nicht.

37. Hypnos und Thanatos bestatten eine junge Frau. Lekythos in Athen.

Das zeigt vor allem auch dasjenige Kunstgewerbe, das uns die meisten Waren hinterlassen hat: die antike Keramik. Der geometrische Stil in der Bemalung der Töpfereien (s. S. 23), der sich aus dem erstarrten spätminoischen Stil unter dem Einfluß der aus dem Norden in Griechenland eingedrungenen Völker entwickelt hatte, zeigte formelhaft und eckig silhouettierte Figuren von Mensch und Tier in Mustern und Reihungen, die an die Weise der textilen Kunst erinnern. Aus der Durchdringung dieses primitiven Stils, der in den sog. Dipylonvasen (Textabb. 23) gipfelt, mit orientalischen Einflüssen entstehen mannigfache örtliche Besonderheiten (z. B. die korinthischen Vasen) und entwickelt sich der schwarzfigurige Stil archaischer Zeit. Diese Kunst, die durch die sog. Françoisvase (Abb. 318) vorzüglich gekennzeichnet wird, geht weit hinaus über die orientalische oder ägyptische Keramik und führt, noch in archaischer Zeit, zum rotfigurigen Stil. Aus der schwarz gefirnißten Umgebung erscheinen die Figuren im Umriß und erhalten durch Innenzeichnung größeres Leben. Zu Athen gelangt die Figurenmalerei auf schwarzem Grunde während des 5. Jahrhunderts zu höchster Vollkommenheit. Auch der Bau der Gefäße ist ebenso zweckmäßig wie gefällig, ihr Dekor der Form angemessen und so frei, als es die durch künstlerischen Takt und Überlegung gezügelte Phantasie gestattet. Kein Wunder, daß die Töpfer und Maler ihre Firmenmarke auf den Gefäßen anbrachten und gelegentlich auch ihre Vasen mit ihrem Namen bezeichneten. Wie man sie schätzte, kann der Blick in eine Töpferwerkstatt lehren (Textabb. 22), in der Athena mit zwei Siegesgöttinnen eingetreten ist, um Meister und Gesellen zu bekränzen! Einer der Hauptmeister war Euphronios (Abb. 324),

etwas jünger ist Brygos (Abb. 309). Um die Mitte des Jahrhunderts ist alle archaische Steifheit verschwunden, und es herrscht ein Stil der Malerei, der in ähnlicher Weise abhängig ist von der großen Malerei damaliger Zeit, wie es die Majolikamalerei des 16. Jahrhunderts in Italien von Raffael und seiner Schule wurde. Eine besonders reizvolle Gruppe der attischen Keramik bilden die schlanken Lekythen mit mehrfarbigen Figuren auf weißem Grunde: sie wurden den Verstorbenen beigegeben, und ihr Schmuck bezieht sich auf den Totenkult (Textabb. 37). Mit dem endenden 5. Jahrhundert hört der „schöne" Stil der Vasenmalerei auf, aber in unendlicher Mannigfaltigkeit verbreitet sich die keramische Kunst überallhin, wo griechische Kultur hingedrungen ist. Vasen in Statuetten- und Büstenform, wie die in Form einer Sphinx (Textabb. 38), sind in Kertsch gefunden worden. Bei dergleichen Arbeiten, die zu allen Zeiten beliebt gewesen sind, überwiegt die Kunst des Tonplastikers über die des Töpfers. Zahlreich haben sich denn auch Tonstatuetten erhalten (Grabfunde von Tanagra in Böotien, von Myrina in Kleinasien), reizvolle Gruppen, Figuren und Reliefs. Die schönsten Statuetten von Jünglingen und Frauen stammen aus dem 4. und 3. Jahrhundert (Abb. 325).

38. Lekythos mit Sphinx. Gefunden in Phanagoria (Südrußland). Petersburg. (Nach Collignon.)

Schößlinge der griechischen Vasenmalerei blühten in der Keramik Unteritaliens und in der Krim auf, bis in hellenistischer Zeit der zeichnerische Figurenschmuck der rotfigurigen Vasenmalerei durch neue Zierweisen abgelöst wurde. In den schwarz oder rot glasierten Vasen mit Reliefschmuck zeigt sich die Nachahmung von Metallgeräten. Die Reliefs wurden aus Formen gedrückt und konnten daher vervielfältigt werden. Damit wurde die Kunst zur Industrie, und mit der Industrialisierung ging viel von dem persönlichen Reiz der keramischen Arbeit verloren. Solche Arbeiten sind in den Provinzen des römischen Reiches viel verbreitet worden, so vor allem die Waren aus sog. terra sigillata, ziegelrot glasierte und reliefierte Waren, die hauptsächlich in Arezzo (aretiner Ware), aber auch in der Rheinprovinz hergestellt worden sind.

Die Hauptplätze für die Glasbläserei waren Syrien und Ägypten, besonders Alexandrien, von wo die Industrie zu den Römern und dann nach Gallien und an den Rhein gelangte, wo eine die italische übertreffende Fabrikation sich entwickelte. Das Altertum hat alle im Glase möglichen Techniken (Mosaikglas, Überfang- und geformtes Glas, mit Band und Fadenwerk verziertes Glas u. a.) gekannt und ewig Mustergültiges geleistet.

Die Goldschmiedekunst der Griechen geht aus orientalisierenden Anfängen hervor, findet besondere Pflege in den ionischen Siedelungen und treibt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. ihre edelsten Blüten. In archaischer Zeit spielt der Ohrschmuck eine große Rolle:

große Rosetten mit Hängegliedern erinnern noch an orientalische Gewohnheiten. Allmählich paßte sich der Schmuck wie das Gewand immer mehr dem Körper an, um seine Schönheit zu heben. So wurden im Mutterlande leichte Formen mit Filigran in feinster Arbeit beliebt, aber der Glanz kostbarer Steine oder des Bernsteins und farbiger Glasflüsse in der klassischen Periode vermieden. Die Überfülle von Geschmeide ist barbarische Gewohnheit. Dem Geschmack der Barbaren trugen die ionischen Goldschmiede Rechnung, wenn sie für die prunksüchtigen Skythenfürsten überreichen Goldschmuck anfertigten. Das getriebene Goldmedaillon (Abb. 200) bildet das Ansatzstück zu einem üppigen Ohrgehänge des 4. Jahrhunderts, das in der Krim gefunden worden ist. Nicht nur die Fürsten trugen auf der Kleidung und dem Köcher goldene Beschläge und hatten aus Gold geschnittenes Gerate (Abb. 326) und große silberne Prunkvasen (Abb. 316), auch die Pferde wurden auf das reichste mit Goldplatten aufgezäumt. Die frühen Werke der Art reichen bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurück (Fund von Vettersfelde in Berlin), die besten sind aus dem 4. Jahrh. Werke der Art dienten den Barbaren selbst als Vorbilder und gingen vergröbert und verändert in den Formenschatz der Volksstämme über, die die Völkerwanderung herbeigeführt haben.

Die Schätze, die bei Bosco Reale in einem Weinkeller neben dem Skelett des Besitzers gefunden worden sind, enthielten sowohl hellenistische wie römische Waren in getriebener und ziselierter Arbeit. Darunter befand sich die Kanne mit einer Nike, die einen Stier opfert (Abb. 330). Der in Hildesheim gefundene Silberschatz, jetzt in Berlin, und der Schatz von Bernay in der Pariser Nationalbibliothek sind ebenfalls hellenistische und römische Arbeiten. In diesen und ähnlichen Funden herrscht ein international gewordener Geschmack, der örtliche Besonderheiten nicht mehr aufkommen läßt. Die Römer, deren Schmuck aus der etruskischen Weise hervorging, haben seit der Kaiserzeit von den britischen Inseln bis Mesopotamien, vom Rhein bis nach Nordafrika ihren Geschmack verbreitet.

Die **Steinschneidekunst** (Glyptik) ist im Altertum bis zum Ende der hellenistisch-römischen Kunst mit großer Meisterschaft geübt worden. Man spricht von Intaglien, wenn es sich um in den Stein vertieft eingegrabene Bilder handelt, und von Kameen, wenn erhaben geschnittene Arbeit vorliegt. Jene dienten als Siegel, diese als Schmuckstücke. In hellenistisch-römischer Zeit waren Kameen aus weiß und rot gestreiftem Sardonyx (Abb. 291) beliebt, und ähnlich wie diese Schmuckstücke wurden Schalen aus Onyx geschnitten (Abb. 329). Reicht die Steinschneidekunst bis in die ägäische Frühzeit zurück, so beginnt die **Münzprägung** erst im 7. Jahrh. v. Chr., zuerst in Kleinasien, und wird mit größter künstlerischer Meisterschaft in Sizilien während des 5. Jahrh. geübt (Abb. 167, 169, 181, 198). Die athenischen (Abb. 173, 174) und die anderen Münzen des griechischen Mutterlandes (Abb. 201, 202, 210, 226) können den Vergleich mit den Münzen Großgriechenlands nicht aushalten. Der im Kleinen große Stil dieser Meisterwerke ist nicht übertroffen worden, wie schön auch noch die hellenistischen Münzen (Abb. 216—218, 255, 256) erscheinen. Für die künstlerische Wirkung war die Dicke der antiken Münzen ein Vorteil, denn sie gestattete ein stärkeres Relief. Aber abgesehen davon, ist der Geschmack der Anordnung von Bild und Schrift bewundernswert. Auch die griechischen und römischen Münzen sind zu den Barbaren gewandert, wie weit aber die Versuche, sie nachzuahmen, gescheitert sind, das können skythische, keltische und skandinavische Nachbildungen (Abb. 389e) lehren.

Die **Textilkunst** war frühzeitig entwickelt. Wenn auch die Seidenzucht — die in China ursprünglich war — erst im 6. nachchristlichen Jahrhundert in das Mittelmeergebiet eindrang, so ist doch der Import chinesischer Seidengespinste in hellenistischer Zeit bezeugt. Seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. nahm die Seidenweberei in Syrien, Ägypten, dann in Konstantinopel einen hohen Aufschwung.

II. Kunſt des Mittelalters.

1. Die altchriſtliche und die byzantiniſche Kunſt.

Die altchriſtliche Kunſt entſteht aus einer allmählichen Veränderung der helleniſtiſch-römiſchen Antike, wie ſie ſich bei den Mittelmeervölkern entwickelt hatte. Italien, Syrien, Paläſtina, Kleinaſien, Ägypten und Nordafrika haben alle Teil an dieſem Umwandlungsprozeß. Wie die chriſtliche Lehre dem Oſten entſtammt, ſo beginnt die chriſtliche Kunſt im Oſtgebiet der antiken Welt. Was ſie in der weſtlichen Hälfte des 395 für immer geteilten römiſchen Weltreiches, beſonders in Rom geleiſtet hatte, verkümmerte unter den Wirren, die der Einbruch germaniſcher Volksſtämme in Italien hervorbrachte: erſt die karolingiſche Zeit brachte eine Art von künſtleriſcher Wiedergeburt hervor. Dagegen gedieh die merkwürdige Miſchung helleniſtiſcher und orientaliſcher — beſonders ſyriſcher und kleinaſiatiſcher — Kunſtformen im griechiſchen Oſten, in Byzanz zu einer Stileinheit, der byzantiniſchen Kunſt, deren erſte Blüte in die Regierungszeit Kaiſer Juſtinians (526—565) fällt.

Wie weit ſich auch die ſpätantike Kunſt der römiſchen Kaiſerzeit von dem Geiſte der klaſſiſchen Antike entfernt hatte, erſt das triumphierende Chriſtentum, das unter Konſtantin dem Großen ſtaatlich anerkannt wurde (325), hat die antiken Ideale vernichtet. Indem es von der Kunſt eine Verkörperung religiöſer Gedanken, den Ausdruck ſeeliſchen Weſens verlangte, ſetzte es den geiſtigen Inhalt über die Schönheit der Form, in der der antike Menſch ſeine Götter und Helden vorgeſtellt hatte. Dadurch wurde der monumentalen Skulptur, der Höchſtleiſtung der klaſſiſchen Kunſt, der Boden entzogen. Hingegen wurde das Darſtellungsgebiet der Malerei über das Bildnis und eine nur dekorative Wirkung hinaus weſentlich erweitert, indem ſie geſchickt wurde, nicht nur die Geſchehniſſe der heiligen Geſchichte zu ſchildern, ſondern auch geiſtige Beziehungen und Zuſammenhänge ſymboliſch anzudeuten. Vollends wurden der Baukunſt neue Aufgaben geſtellt. Aber das auf Innerlichkeit gerichtete Chriſtentum verlangte keine glänzenden Gotteshäuſer, ſondern ſchlichte Bauten, in denen die Gemeinde dem Gottesdienſte anwohnen konnte. Die an geheiligten Orten, in Jeruſalem und in Rom von Konſtantin errichteten Kirchen waren durchaus prunkloſe Zweckbauten, erſt in Byzanz erſtand in der Sophienkirche ein Monumentalbau, der im Innern und im Äußern mit den Tempeln und Paläſten der ſpäten Antike verglichen werden kann. Wie die frühchriſtliche Kunſt aus der Antike hervorwächſt, iſt überall dort deutlich, wo die chriſtlichen Anſchauungen den heidniſchen verwandt ſind: im Totenkult und im Unſterblichkeitsglauben. Wo es anging, hielt man an den antiken Gewohnheiten feſt, ganz allmählich entfernte ſich die chriſtliche Darſtellung von der antiken Weiſe.

In den gemeinſamen Begräbnisſtätten (Coemeterien, Schlafkammern), welche die Chriſten im Umkreis großer Städte unterirdiſch anlegten (Hypogäen), in den Katakomben, finden wir die erſten Regungen altchriſtlicher Kunſt. In Rom, an den alten Straßen, nahe bei der Stadt, befinden ſich zahlreiche derartige Anlagen. Urſprünglich offen zugänglich, wurden die Eingänge zu den Katakomben in den Zeiten der Verfolgungen verſteckt (namentlich im 3. Jahrhundert). Die Katakomben dienten den Gläubigen als Zufluchtsorte, und gewannen

im 4. Jahrhundert, nach dem Siege der Kirche, als die Grabstätten der Märtyrer das Ansehen von Heiligtümern. Hatte man schon frühzeitig in den unterirdischen Totenstädten Versammlungsräume für die Gläubigen angelegt, so wurden diese Anlagen bald erweitert, ihnen hier und da Kapellen eingebaut und auf ihre künstlerische Ausschmückung mit Malerei und Stuckreliefs Bedacht genommen. Eine Vorstellung von dem Katakombenbau gibt die sogenannte Papstkrypta (mit Papstgräbern aus dem 3. Jahrhundert, Abb. 331); sie bildet einen rechteckigen Raum zum Zwecke gottesdienstlicher Vereinigung, der von oben sein Licht empfängt.

Neben den baulichen Anlagen mit ihren Gängen und Kammern (auch in mehreren Stockwerken) gebührt dem malerischen Wand- und Deckenschmuck der Katakomben besondere Aufmerksamkeit: in den drei ersten Jahrhunderten ist er fast unsere einzige Quelle für die Geschichte der Malerei. Die Gegenstände dieser dekorativen, individuell nicht ausgeprägten Malereien wurzeln in volkstümlichen Vorstellungen, wie die Kirche sie wachrief, in Anschauungen beispielsweise, wie sie den altchristlichen Sterbegebeten und Hymnen zu grunde lagen. Biblische Szenen beider Testamente, die Wunderwerke Christi, die Leidensgeschichte des Erlösers werden in diesen anfänglich ornamental gedachten Bildern veranschaulicht; erst später gewinnt der Bilderinhalt mehr symbolische Bedeutung. Je älter die Malereien sind, desto enger ist ihr Anschluß an die überkommenen Ausdrucksmittel der späten Antike (Abb. 333). Die späteren zeigen das Bestreben, den Gestalten des Neuen Testamentes oder der Märtyrer einen tieferen Ausdruck zu geben, wie z. B. in der Darstellung der Betenden (Orantin) in der Priscillakatakombe in Rom (Abb. 331).

Die altchristliche Weltanschauung verwirft das antike Schönheitsideal, die ideale Gestaltung des Menschentypus, die freie Durchbildung des Nackten — ihm haftete das Brandmal des heidnischen an. Sie gibt kein Bild der Gottheit, denn die Bildnerei dient der Abgötterei. Auf den geistigen Inhalt, auf die fromme Absicht, auf die symbolische Bedeutung des Bildwerkes wird der Nachdruck gelegt. Bezeichnend dafür ist die Vorliebe für zusammenhangende beziehungsreiche Darstellungen (Zyklen) in der Weise einer fortlaufenden allgemeinverständlichen Erzählung. Die uns erhaltenen altchristlichen Werke der Bildnerei verraten eine nicht geringere Abhängigkeit von der hellenistisch-römischen Tradition, wie die gleichzeitigen Malereien. Wie in den zyklischen Wandmalereien der Katakomben schildern die Reliefs der weitverbreiteten Sarkophage in breiter Entwickelung Szenen aus der biblischen Geschichte (Abb. 335), gefallen sich in der Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge, knüpfen aber auch an bemerkenswerte Zeitereignisse an. Mehr interessiert auch hier das „Was" als das „Wie" der Darstellung. Die ältesten Werke sind die technisch hervorragenderen, denn in den Wirren der Völkerwanderung verlor sich die technische Geschicklichkeit. Viel seltener als die Reliefdarstellungen sind Statuen. Auf den antiken widdertragenden Hermes (Abb. 153) geht letzten Endes das Standbild des guten Hirten (Abb. 337) zurück, in dem Christus als Erretter der Seelen aufgefaßt und auch in den Katakomben häufig dargestellt wurde.

Baukunst.

Frühzeitig dienten den Christen die Häuser begüterter Glaubensgenossen als Versammlungsorte zu gottesdienstlichem Zwecke. Die Annahme, die wichtigste Grundform des christlichen Kirchenbaues — die Basilika — habe vom antiken Profanbau den Ausgang genommen, findet darin eine Stütze. Die Antike bot im Atrium des Wohnhauses, in den rechteckigen Hallenbauten der römischen Markt- und Gerichtsbasiliken verwandte Raumgebilde. Aus Um- und Fortbildungen solcher Anlagen haben sich die altchristlichen Basiliken entwickelt. Unter Konstantin scheint das christliche Kulthaus, die Basilika, im wesentlichen

vorhanden zu sein; in Syrien, Palästina, Nordafrika finden sich frühe Beispiele, die nicht selten an die Klöster angeschlossen sind, wie sie sich zuerst im Orient entwickelt haben.

In Nordsyrien, das über vorzügliches Steinmaterial verfügt, finden sich Basiliken von reicher Fassadengliederung in einer wuchtigen Bauart, die derjenigen verwandt erscheint, die die spätere romanische Baukunst ausgebildet hat. In Schakka bildet die dreischiffige Basilika (Abb. 345 d) den Teil eines Klosters, dessen Baulichkeiten (c, d) sich um einen Innenhof (b) herumlegen, und die ähnlich wie die Lagerkastelle der römischen Kaiser mit Mauerwerk und Türmen befestigt sind. Die jetzt großenteils abgebrochene dreischiffige Basilika von Turmanin (Abb. 343 a, b) wird von zwei Türmen flankiert, die über dem Portal eine Loggia einschließen. Die Formen der Hausteingliederungen, glatt umlaufende Gesimse, Bandfriese, sind einfach. Die Verwendung des Bogens und des Tonnengewölbes ist in Syrien, in Kleinasien und bei den christlichen Kopten in Ägypten häufig.

Die klassische Grundform der christlichen Basilika, die für den Kirchenbau des ganzen Mittelalters den Ausgangspunkt bot, zeigt die größte der noch bestehenden Basiliken aus dem 4. Jahrhundert in Rom, die nach dem Brande von 1823 wiederhergestellte Paulskirche (Abb. 341), und zeigte die von Papst Julius II. abgetragene Basilika, die über dem Grabe des heiligen Petrus von Konstantin dem Großen errichtet worden war (Abb. 339, 340). Ein auf vier Seiten von einem offenen Säulengang umschlossener Vorhof (atrium), mit einem Brunnen in der Mitte, führt in einen meist dreischiffigen langgestreckten Raum. Das Mittelschiff ist überhöht, um eine größere Lichtzufuhr zu ermöglichen. Das Hauptschiff dieser drei- oder auch fünfschiffigen Langhausanlage schließt in einem weiten Bogen (Triumphbogen) und läuft in einen durch Schranken (cancelli) abgeschlossenen, überwölbten, nischenförmigen Ausbau (Chorraum, Apsis) aus, der den von einem Baldachin (ciborium) überdeckten Altar birgt und den Sitz der hohen Geistlichkeit (presbyterium) bildet. In S. Clemente in Rom ist der altchristliche Choreinbau noch erhalten (Abb. 338). In einzelnen Fällen wurde zwischen der Apsis und dem Langhause ein Querhaus angebracht, meist in der Breite und Höhe des Mittelschiffes, so daß ein kreuzförmiger Grundriß entstand. Die Säulen, häufig antiken Bauten entnommen, stützen, sei es mittelst starker Steinbalken (Architrave), sei es durch von Säule zu Säule geschlagene halbkreisrunde Bogen (Archivolte, Abb. 338), die hohe, von Fenstern durchbrochene Obermauer des Mittelschiffes. Ein offener Dachstuhl oder flache Holzdecken, deren Balkenwerk vertäfelt oder durch Kassetten geschmückt war, schlossen die Basiliken nach oben ab. Die Basiliken waren nach außen schlicht und erhielten in Italien erst im 8. Jahrhundert Glockentürme.

Neben den Langhausbauten erscheinen schon früh Kirchen mit Zentralanlagen, Rundbauten oder über quadratischer, auch achteckiger Grundfläche sich erhebende Kuppelbauten. Meist sind es kleine Grabkapellen (memoria) und Taufkirchen (Baptisterien), bei denen man den Zentralbau anwandte. Vorbilder waren die spätantiken Rotunden, die als Baderäume dienten, die Nymphaen, welche Quellen umschlossen, und die Mausoleen. Seine volle Entwickelung empfing der Zentralbau aber erst in der Hauptstadt des oströmischen Reiches, in Byzanz. Hier wurde der Zentralanlage über gleichschenkeligem Grundriß (griechisches Kreuz, im Gegensatz zum lateinischen Kreuz mit einem langen und drei kurzen Schenkeln) der Vorzug gegeben.

In der Sophienkirche entstand ein den spätantiken Prachtbauten vergleichbarer Wunderbau, der nicht nur eine Stätte des Kultes bildet, sondern auch die gewaltige Machtstellung des oströmischen Reiches dartut (Abb. 347—350). Die Sophienkirche wurde unter der Regierung Justinians (527—565) an Stelle der 532 durch Brand zerstörten älteren Sophienkirche errichtet; eine Vorstufe bildet die Kirche der Heiligen Sergios und Bacchus (Abb. 351).

Die ganze Anlage der Sophienkirche (ein Rechteck von 79 m Länge bei 71,5 m Breite) gipfelt in der aus 40 Backſteingrippen gebildeten 55 m hohen Kuppel, die auf vier mächtigen Pfeilern, vermittelt durch vier Zwickel (oder Pendentifs, ſo heißen dieſe Wölbungsteile in der Geſtalt von ſphäriſchen Dreiecken), ſich erhebt. Der viereckige Raum, über den ſich die Kuppel als Halbkugel wölbt, die Vierung, iſt auf zwei Seiten durch Halbkugelanbauten mit kleineren Niſchen erweitert worden. Die Seitenſchiffe ſind dreigeteilt, und ein breiter Vorbau (Atrium) öffnete ſich nach einem Vorhof. Dem Inneren, zu deſſen prächtiger Durchführung keine Mittel geſcheut wurden, gaben Moſaikbilder, koſtbare Marmorverkleidungen der Wände, von antiken Bauten entlehnte Säulen, eine mächtige, noch heute nachfühlbare Wirkung. Eilig war die Kirche gebaut worden — 537 weihte ſie Juſtinian ein — nach einem Erdbeben ſtürzte 558 die Kuppel ein, worauf ſie der jüngere Iſidoros erhöhte und ſtärker aufbaute. Unverſehrt blieb die Kirche bis zur Einnahme Konſtantinopels durch die Türken (1453), die ſie für ihren Kult einrichteten, vier Minarets (S. 57) und kuppelbedeckte Gräber anbauten und das Atrium entfernten.

Die Kirche San Vitale zu Ravenna, deren Bau in die Zeit von 510—517 fällt, iſt der kunſtvollſte Kuppelbau Weſtroms. Über acht Pfeilern ſchließt ſich die Kuppelwölbung, die der größeren Leichtigkeit wegen aus hohlen Tonkörpern konſtruiert iſt; ein gewölbter Umgang mit Niſchen umgürtet den oktogonen Mittelbau. Die Vorhalle bildet hier ein ausnahmsweiſe ſchräg zur Achſe ſtehender langgeſtreckter Raum (Abb. 356). Faſt ein Jahrhundert früher war in Ravenna der Galla Placidia eine Grabkapelle errichtet worden in der Form eines tonnengewölbten griechiſchen Kreuzes mit überkuppeltem Mittelraum. Das Mauſoleum des Gotenkönigs Theodorich (Abb. 355, 359) iſt ein Rundbau auf zehnſeitigem Sockel, der von einer flachen Kuppel aus einem Stein bedeckt iſt. Der zurücktretende Rundbau war wohl in der Weiſe der ſpätrömiſchen Wanddekoration durch Säulen und Niſchen gegliedert.

Im ornamentalen Detail (Abb. 354) dieſes und anderer Bauwerke tritt die allmähliche Verrohung der Kunſtformen, eine Folge der Völkerwanderungszeit, hervor. Wo nicht zum Schmuck der Bauten antike Reſte verwendet werden konnten, tritt überall in der frühchriſtlichen Kunſt ein Nachlaſſen des Gefühls für die Struktur und Funktion der Gliederungen zutage. Das lehrt am deutlichſten die Betrachtung oſt- und weſtrömiſcher Kapitellformen (Abb. 375). Die Kapitelle der Antike, zumal das korinthiſche, werden in ihren ausladenden Formen bald zuſammengezogen, bald ihr Blattwerk wie vom Winde bewegt, bald vereinfacht. Die Verbindung mit dem Kämpfer führt zum trapezförmigen Kämpferkapitell; korbartige und gefaltete Formen kommen vor, und andere kompoſite Formen, die alle in der ſpäten Antike wurzeln, aber mehr und mehr auf eine flächige ornamentale Wirkung ausgehen.

Malerei, Kunſtgewerbe.

Im Innern entfalteten die altchriſtlichen Kirchen reichen Schmuck. Die Wandflächen des Mittelſchiffes, des Triumphbogens und der fenſterloſen Apſis prangten in bunten **Fresko- oder Moſaikmalereien** (Abb. 312). Die letztere Art der Malerei, die von den Völkern des Altertums vielfach geübt worden war, bildete, eng gebunden zwar an ihre techniſchen Bedingungen, für den Ausdruck ſtrenger Würde und feierlichen Ernſtes in der ruhigen, ſtatuariſchen Haltung der frei auf Goldgrund ſtehenden Figuren ein völlig ausreichendes Darſtellungsmittel. In großen Zügen, ohne den Reiz ſorgſamer Abtönung der Farbenwerte und ohne die Fähigkeit, den zarteren Widerſchein inneren Lebens in ihren Geſtalten zu offenbaren, ſchuf ſie mächtig erregende Werte. Kirchliche Freskomalereien aus altchriſtlicher Zeit ſind wenig erhalten. Dem 4. Jahrhundert gehören z. B. einige im Stil ſpätantike

Dekorationen in S. Costanza an, dem 6. Jahrhundert die in der ältesten römischen Mutter-Gottes-Kirche Santa Maria Antiqua am Forum entdeckten Darstellungen der Leidensgeschichte Christi; auch sie sind im Stil und in der Technik noch ganz der Darstellungsweise spätantiker Malerei ähnlich. Die ravennatischen Mosaiken zeigen mannigfache Stufen der Entwickelung; die ältesten und besten stammen aus dem 5. Jahrhundert, später bemerken wir, wie mit der Erweiterung des Stoffgebietes (historische Szenen, Prozessionen, Abb. 352, 353) und der selbständigeren Formengebung die künstlerische Durchbildung sinkt. Das dabei befolgte Beispiel von Byzanz zeigt sich namentlich in Sachen höfischer Sitte, deren Nachwirkungen in Tracht und Bewegung wir noch am Hofe der Karlinger wahrnehmen können. Aber dieser höfisch zeremonielle Zwang tat dem künstlerischen Wert der figurenreichen Mosaikbilder aus dem 6. und 7. Jahrhundert Abbruch: je zeremonieller die Darstellungen werden, desto unlebendiger erscheinen sie. Die rein malerische Wirkung aber der Mosaiken, die alle Wände gleich Teppichen bedecken und die Arkadenbögen und Fensterleibungen verkleiden, ist immer von stimmungsvoller Feierlichkeit. Die Erhabenheit der göttlichen Majestät, in der Schilderung Jesu und der Mutter Gottes ist in überwältigender Weise vorgestellt worden.

In Ostrom beginnt nach dem 5. Jahrhundert die selbständige Entwickelung der byzantinischen Kunst. Im 8. Jahrhundert leidet die Kunst unter dem Fanatismus der Bilderstürmer (Ikonoklasten), erst mit der makedonischen Dynastie vom Ende des 9. bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) kommt eine Blütezeit. In den Mosaiken und Miniaturen (Abb. 361) zeigt sich ein Wiederanknüpfen an die ältere, vom antiken Erbe zehrende Weise, und es wird große Pracht und eine erstaunliche Kunstfertigkeit entfaltet. Im allgemeinen wird das künstlerische Schaffen wesentlich von kirchlicher Satzung beeinflußt. Die Klöster bildeten die wichtigsten Pflegestätten der Kunst, die, mehr und mehr eingehend auf religiöse Stimmungen und dogmatische Absichten, den schlichten natürlichen Ton der Erzählung und die freie Formenbewegung einbüßt. Nach einer Art von Wiedergeburt im 11. Jahrhundert und einer Nachblüte (z. B. Athosklöster) noch nach dem Falle von Konstantinopel (1453), erlahmt die schöpferische Künstlerkraft, kirchlich konventionelle Vorschrift tritt an ihre Stelle und führt die Kunst einer allmählichen Erstarrung entgegen.

Das Kunstgewerbe bediente sich in altchristlicher Zeit bei Christen, Heiden und Juden der gleichen spät antiken Formen, bis in die Dekoration der Geräte christliche Darstellungen, wie das aus griechischem X und P gebildete Monogramm Christi, das Alpha und Omega (AΩ), Fische, Tauben, Anker und andre Symbole eindringen. Das zeigen besonders die zahlreich gefundenen Bronze- und Tonlampen. Der Heilsgeschichte entlehnte Figuren, besonders Christus und die Apostel werden vielfach zur Ausschmückung herangezogen, z. B. auch bei den sogenannten Goldgläsern, deren Böden Apostelköpfe, auch Bildnisse, auf Goldfolien graviert zeigen. Das Interesse an der plastischen Form tritt mehr und mehr zurück hinter einer reichen Ornamentik. Damit hängt zusammen eine zunehmende Vereinfachung der Formen, ein Überwuchern des Ornamentes, das auf den Funktionsausdruck der Gliederungen verzichtet. Diese Verkümmerung des Gefühls für den Formorganismus wurde schon in der späten Antike bemerkt; sie tritt an dem Bischofsstuhl des Maximian (Abb. 336, 360) deutlich zutage. Hier erscheint das Elfenbein als Belag auf einem Holzkern: geschildert werden der Täufer und die Evangelisten und die Jugendgeschichte Christi, umgeben von üppigem Rankenwerk mit Tierfiguren. Zahlreich sind kleine Elfenbeinschnitzereien, besonders Schreibtafeln, paarweise durch Scharniere verbundene Klapptafeln (Diptychen, Abb. 332) und zylindrische Büchsen (Pyxiden), die mit Reliefs geschmückt sind.

Die kunstgewerbliche Tätigkeit bewahrte namentlich im Osten, der antike Technik und Tradition am längsten festgehalten hat, lange Zeit eine hohe Stufe der Vollendung; sie

allem erklärt die Wertschätzung, welche das Abendland namentlich im Zeitalter Karls des Großen und der Kreuzzüge auf die vielbegehrten Werke der byzantinischen Goldschmiede (z. B. die Pala d'oro im Schatz der Markuskirche in Venedig), Seidenweber, Elfenbeinschnitzer, Schmelz- und Miniaturmaler legte (Abb. 361—364). Bei der außerordentlichen Prachtliebe des byzantinischen Hofes entfalteten die Goldschmiede ihre Kunst in luxuriösem Schmuck und in Zieraten für kirchliche und öffentliche Bauten. Das Altargerät, die Reliquienbehälter, Bucheinbände, vor allem aber die zum Teil aus Goldblech über einem Holzkern getriebenen Heiligenbilder (Ikonen) waren in ihrer durch Schmelzarbeit, Edelsteine, Glasflüsse, Halbedelsteine, Gemmen gehobenen Pracht von großer malerischer Wirkung — denn im Gegensatz zu der Kunst des Abendlandes wird die plastische Formengestaltung nicht hervorgehoben, sowenig wie die tektonische Formenbestimmtheit betont wird. Zu hoher Blüte gelangte die Schmelzarbeit (Email), bei der die Zeichnung durch feine auf eine Goldplatte aufgelötete Stege entsteht, die Zellen (cloisons) bilden, zwischen die die farbigen Glasflüsse eingeschmolzen werden — bald durchsichtig, transluzid, bald undurchsichtig, opak. Die feinsten Arbeiten byzantinischer Schmelzkunst von größtem malerischen Reiz stammen aus dem 10. und 11. Jahrhundert (Abb. 363, andere berühmte Beispiele sind eine Kreuzigungstafel der Münchner Schatzkammer und eine andere im Limburger Domschatz). Die frühzeitig nach Byzanz verpflanzte Seidenweberei blühte bis ins 12. Jahrhundert. Gewebereste, die aus den Gräbern weltlicher und geistlicher Fürsten stammen oder von Reliquienhüllen herrühren, geben nur eine Vorstellung von dem Luxus der byzantinischen Prachtgewänder. In streng flächiger Stilisierung erscheinen vielfach Tierbilder (Löwen, Elefanten) mit oder ohne ornamentale Musterung (in Kreisen, Rauten). Auch die Stickerei wurde kunstvoll geübt.

Der Einfluß der künstlerisch und technisch bedeutenden byzantinischen Kunst (ebenso wie der der mehr verfeinerten byzantinischen Kultur und der höfischen Sitte) ist auf das Abendland belangreich gewesen. Besonders in Venedig und Süditalien sind byzantinische Künstler tätig gewesen; sie haben daselbst einen eigenen Dekorationsstil eingebürgert, der in Wandfüllungen an Balustraden, Kapitellen, Sarkophagen ein oft zierliches Spiel entfaltet. Die ornamentalen Motive sind Gewinde von Wein, Efeu, Akanthusranken, dann Bandwerk und symbolische Tiere.

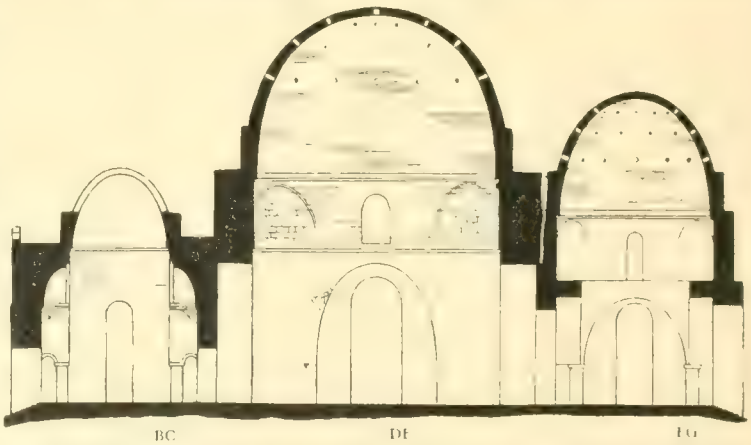
Bei den Bekennern der griechischen Kirche in Rußland, auf dem Balkan und bei den südslawischen Völkern wirkt die byzantinische Kunst noch bis zum heutigen Tage fort. Gewaltige Kirchen in Kiew, Moskau und Petersburg haben die Sophienkirche zum Vorbild genommen.

39. Arabesken aus der Moschee von Kait Bey. Kairo, 15. Jahrh. (Nach Lane Poole.)

2. Islamische Kunst.

Das Gebiet der islamischen Kunst reicht so weit die Lehre Muhammeds Verbreitung gefunden hat. Es umfaßt nach Rasse und Kultur sehr verschiedene Völker: die semitischen Araber, die Arier Irans, die Steppenvölker Turans und der Mongolei. Soweit diese Völker in Berührung mit der hellenistischen und der römischen Provinzialkunst gekommen waren, hatten sie mehr oder weniger die Kunstformen der späten Antike und dann der altchristlichen und der byzantinischen Kunst angenommen. Namentlich aber aus den bodenständigen Nachwirkungen orientalischer Kunst, aus der Zersetzung und Verwandlung des hellenistischen und byzantinischen Lehngutes und aus der Vermischung mit noch anderen Elementen, die die großen Völkerwanderungen und der Handel mit Inner- und Ostasien herbeitrugen, ist allmählich ein Stil entstanden von selbständigem Gepräge, der den Bedürfnissen des Islam entspricht und auf den Kulturkreis des Mittelmeers Einfluß ausgeübt hat.

Ein *vorislamisches* Beispiel für die Nachwirkung bodenständiger orientalischer Kunst bietet besonders Persien, das vom 3. zum 7. Jahrhundert unter den Sassaniden eine Kultur entwickelte, die ihre Ausstrahlungen nach Byzanz und zu den Umwohnern des Bosporus gesandt hat. Zeigt das Relief, das nach alter persischer Weise (Abb. 63) in den Fels gebauen ist, im Stil der Schilderung, wie sich Valerian vor Sapor I. niederwirft (Abb. 365), den Einfluß hellenistischer Formengebung, so tritt doch in dem späteren Relief einer Silberschale (Abb. 366) der persisch-iranische Charakter deutlich hervor. Auch der neupersische *Gewölbebau* in Iran sowohl wie in Mesopotamien, Syrien und Ägypten — wohin er mit den Eroberern eindrang — führt alte orientalische Weise fort. Es sind durch gewaltige Massenentwickelung wirkende Ziegelbauten mit großen Bogenhallen und Kuppeln, nach außen durch vortretende Wandstreifen (Lisenen), halbrunde Pfeiler und Blendsäulen, wie in älterer Zeit, flach gegliedert. Der Palast von Sarvistan (Textabb. 40) aus dem 4. Jahrhundert hatte einen quadratischen Kuppelraum in der Mitte (D E), und an beiden Seiten ebenfalls



40. Querschnitt durch den Palast von Sarvistan. 40,5 m lang. (Nach Phené Spiers.)

Räume mit Kuppeln, wobei die Verwendung von Strebepfeilern über gekuppelten Säulen (B C) zur Verminderung des Gewölbedruckes beachtet werden muß. Die weiteste vor der christlichen Baukunst des Mittelalters angewandte Gewölbespannung besitzt die Palasthalle von Ktesiphon (Abb. 367, 368), die durch die mehrgeschossige Gliederung der Fassade um so gewaltiger wirkt. Während die Neuperser im Gewölbebau selbständig waren, erscheinen sie in der Ornamentik abhängig von der Antike, z. B. wo sie den Akanthus übernahmen (Textabb. 11). Diese Entlehnung und Umformung antiker Formen ist aber noch mehr charakteristisch für die vorislamische Kunst Syriens und Mesopotamiens, sie bleibt auch in der frühislamischen Kunst deutlich.

11. Sassanidisches Würfelkapitell aus Isfahan.

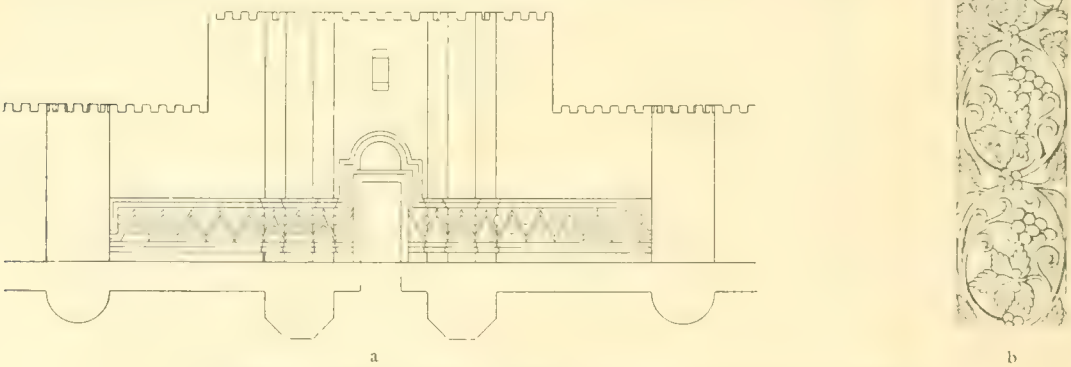
Nach dem Tode Muhammeds (632) eroberten die Araber in rascher Folge im Osten das Doppelstromland, Persien, Indien und drangen im Westen nach Ägypten und Nordafrika. Von Tanger setzten sie nach Spanien über, zerstörten das Westgotenreich und drangen über die Pyrenäen, bis ihnen die Franken Halt boten (732). Bis zum Sturze der Omajaden-Dynastie (750) blieb das Reich im Westen in den Händen der Kalifen, der Nachfolger des Propheten, dann zerfiel es in Einzelstaaten. Das von verschiedenen Dynastien beherrschte spanische Reich endigte 1492 mit der Vertreibung der Mauren aus Granada. In Ägypten und Syrien herrschten die Tuluniden (Hauptstadt Fostat, d. i. Alt-Kairo), Fatimiden, Ejubiden, deren Dynastie Saladin, der große Feind der Kreuzfahrer, begründet hatte (1169), und die Mameluken-Sultane, die 1517 den Osmanen wichen. Ebenso bewegt war das Schicksal des östlichen Islam. Der Einbruch der seldschukischen Türken aus Transoxanien zu Beginn des 11. Jahrhunderts führte zu neuen Staatenbildungen, deren kunstgeschichtlich wichtigste das Seldschukenreich in Kleinasien mit der Hauptstadt Konia gewesen ist (bis 1300). Die osmanischen Türken eroberten 1453 Konstantinopel. Fast ganz Asien wurde im 13. Jahrhundert von den Mongolen unterjocht. Der große mongolische Eroberer Dschingis-Khan (gestorben 1227) fand in Timur einen Nacheiferer; Samarkand war der Mittelpunkt seiner vom Indus an das Mittelmeer und vom Aralsee zum persischen Golf reichenden Macht. Die Abkömmlinge Timurs wurden in Persien von den einheimischen Sefewiden abgelöst, die das Land zu neuer Blüte erhoben (Hauptstadt erst Tebris, dann Isfahan). In Indien gelangte unter den Mongolenkaisern die islamische Kunst seit dem 16. Jahrhundert zum letzten Male zu eigenartiger Entfaltung.

Trotz der auf so weite Gebiete und sehr verschiedenartige Volksstämme ausgebreiteten islamischen Kultur gelangte die islamische Kunst seit dem 8. Jahrhundert zu einer stilistischen Einheit durch die selbständige Verarbeitung der Elemente, die die vorislamische Kunst auf spätantiker Grundlage entwickelt hatte, gefördert durch den regen Verkehr und die allen Moslem vorgeschriebenen Pilgerfahrten nach Mekka und Medina. Die religiöse Gesinnung lehnte die figürliche Darstellung, die eine Hauptaufgabe der antiken Kunst gewesen war, ab und wies ihr im allgemeinen eine bescheidene Rolle in der Ornamentik und in der Buchmalerei an. Was die große Kunst verlor, gewann das Ornament, das in vielen Grundformen in der Antike wurzelt, aber durch die Einflüsse fremder Volkskunst und die Wirkung altorientalischer Überlieferungen eine eigene Formensprache entwickelt.

Aus der Pflanzenranke, welche die Antike durch immer erneutes Studium der Natur lebendig erhielt, hat der Islam ein Dekorationsmotiv gemacht, dessen Stilisierung mehr und mehr das Naturvorbild verläßt. Die Pflanzenranke mit ihren Palmetten und Blatt-

werk wird mit Bandgeflecht verknüpft und führt nach vielfachen Umbildungen zu einer geometrischen abstrakten Zierkunst, die in symmetrischen Verbindungen und Wiederholungen ornamentaler Gruppen zur Flächenfüllung und -begrenzung verwendet wird. In dem durch Farbigkeit bereicherten Spiel der, ohne Hervorhebung einzelner Motive, ruhelos ineinandergreifenden und doch klar erkennbaren Gesetzen unterworfenen Muster, verbinden sich Phantasie und scharfsinnige Kombinationsgabe. Vermehrt wird der dekorative Formenschatz dieser sog. Arabeske durch Motive, die aus der arabischen Schrift stammen (namentlich Koranverse in steiler kufischer Schrift), auch durch figürliche Darstellungen und Symbole, die zum größeren Teil dem altorientalischen Erbe, zum kleinsten den mittel- und ostasiatischen Kunstkreisen entlehnt sind. Diese den größten Luxusansprüchen entsprechende Ornamentik beherrscht die Ausstattung der Architektur wie in altorientalischer Zeit: sparsam im Äußern, aber um so reicher im Innern der Bauten. Ebenso beherrscht die Arabeske das Kunstgewerbe.

An dem Palast von Mschatta in Syrien (Textabb. 42 a, b, Abb. 371), einem quadratischen Winterlager mit einem Hof in der Mitte, aus dem 8. Jahrhundert, zeigt die Eingangsseite einen breiten Sockelfries, der das hohe zinnengekrönte Gemäuer zwischen den vorspringenden Türmen wie eine Teppichborte säumt (jetzt in Berlin). Die auf eine Helldunkelwirkung gebrachte Ornamentik ist in den Stein geschnitten und läßt in ihrem reichen Ranken- und Blütenwerk, in



a b

42. a. Aufrißskizze der Eingangsseite von Mschatta. b. Friesornament aus Mschatta.

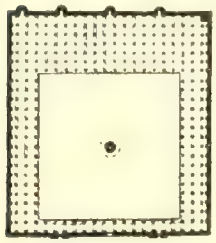
den Friesen und Rosetten die Ableitung der Formen aus spätantiken und anderen Quellen in merkwürdiger Mischung erkennen. Der Kalifenpalast in Samarra, ebenda ausgegrabene Privathäuser und Bauten in Kairo zeigen verwandte Gipsornamente in der Raumausstattung (Abb. 372, Textabb. 43). Im Verlauf der weiteren Entwicklung stellt sich besonders seit dem 12. Jahrhundert eine im wesentlichen geometrische Zierweise ein, deren Flachmuster zur Bekleidung oder Inkrustation der Wände verwandt werden (in Spanien Mauresken genannt, Abb. 378, Textabb. 39).

Im Vordergrund der islamischen Bautätigkeit steht die Moschee, das Gebethaus. Die Stätte, an der der Prophet zuerst wirkte, befand sich in Medina. Es war ein einfaches Haus in einem viereckigen Hofe, den ein gedeckter Umgang umgab. Diese schlichte Grundform des Bethofes wurde durch Vergrößerung des gedeckten Raumes und Ummauerung des Platzes davor erweitert. Die Moschee von Mekka enthält die Kaaba, ein würfelförmiges, 13 m hohes, mit schwarzem Tuch behangenes Gehäuse, in dem der schwarze Stein eingemauert ist, den die Pilger küssen. Der Felsendom von Jerusalem (Abb. 369, 370), dessen Kuppel sich über dem Juden und Moslem gleich heiligen Fels wölbt, der die Erdmitte bezeichnet, ist

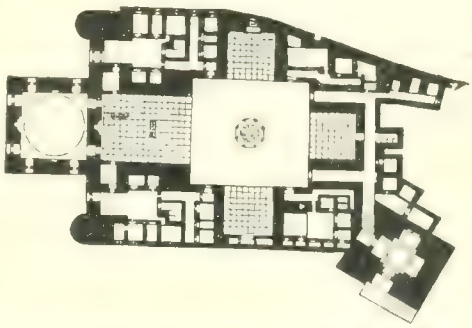
43. Syrisches Friesornament (Der es Surjani).

eine Art Gegenheiligtum, das der christlichen heiligen Stätte gegenübergestellt wurde. Es ist ein basilikaler Zentralbau: um den inneren Säulenkreis zieht sich ein achteckiger Umgang, zu dem antike und byzantinische Säulen und Kapitelle verwendet worden sind. Die ganze Anlage klingt an spätrömische Vorbilder an. Vielfach sind denn auch für den Kultus christliche Kirchen und jüdische Synagogen verwendet worden. Doch bildete sich bald eine eigene Form der Moschee aus, die nun aus Hof, Bethaus und Halle besteht. Sie unterscheidet sich durch die geringere oder größere Zahl der den Hof umgebenden Säulen- oder Pfeilerreihen (Textabb. 44). In einer Hofmoschee in Alexandrien zählte man 1000 Säulen! Auf der Ostseite gewöhnlich wird die Halle erweitert durch mehrere Säulengänge; hier befindet sich die nach Mekka weisende Gebetnische (mihrab), die Kanzel (mimbar) für die Freitagspredigt und eine Tribüne (dikka), von der aus der Vorbeter (imam) die Koranverse den Fernstehenden wiederholt (Abb. 376). Eine spätere Form der Moschee zeigt im Grundriß ein Kreuz: der mittlere Hof mit dem Brunnen erhält überwölbte Anbauten, so daß die Gestalt zweier sich schneidender Schiffe entsteht (Textabb. 45).

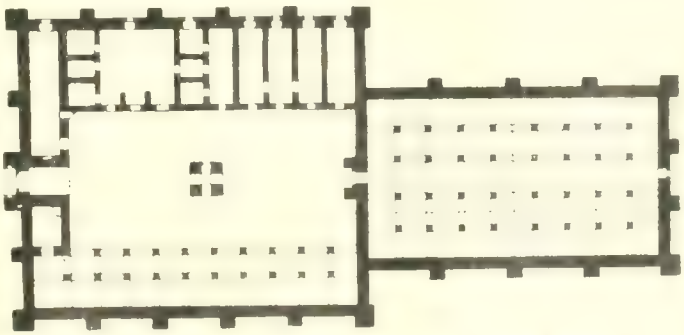
Mannigfache Bauten schließen an den Kern der Moschee: so oft eine Schule (medresse) oder das Grabhaus eines Stifters (turbeh) und ausnahmslos eine wechselnde Zahl von Minarets, von wo der Muezzin zum Gebete ruft — jene schlanken Turmbauten, die sich vom Viereck zum Achteck und Zylinder entwickeln, mit Balkonen umgeben sind und mit einer kleinen Kuppel oder Kugel schließen (Abb. 374, 375). Große, eigentümlich geformte Kuppelanlagen — an der Wurzel eingezogen, zwiebelförmig, helmartig zugespitzt —, die häufig die malerische Gesamterscheinung der Baugruppe bestimmen und besonders in Persien (Abb. 380) und Indien in monumentaler Weise zur Wirkung kommen, bilden nicht immer wesentliche Glieder des Moscheebaus; oft sind sie Anbauten, Grabbauten (Abb. 381), in deren Erhebung die ganze Anlage nicht notwendig einen Abschluß findet. Das äußere Mauerwerk wird hier und da durchbrochen von spärlichen und mit kunstvoll durchbrochenen Steinplatten geschlossenen Fenstern, nur die mächtige Portalnische erhält reichen Schmuck (Abb. 380, 382) und wird zuweilen von Türmen flankiert. Die Brunnenanlagen, die nie fehlen, erhalten reiche plastische Zierformen. Dem Reiseverkehr der Orientalen dienen die Karavansereien oder Hane, die aus einem umbauten Hofe bestehen, mit Galerien und einem mehrschiffigen Gastraum (Textabb. 46).



44. Grundriß der Amru Moschee. Kairo.



45. Grundriß der Hassan Moschee. Kairo.



46. Der Sultan Han. Kleinasien 1229. Nach Sarre.

Muhamedanische Schloßbauten haben sich außer in Asien in Spanien und Sizilien erhalten. Das hochgelegene Lustschloß der maurischen Könige in Granada, die Alhambra (Abb. 377, 378) bildet eine der herrlichsten Blüten sarazenischer Kunst und ist die letzte auf europäischem Boden. Eine Moschee mit Minarets, luftige Säulenhallen (wie die berühmte der Abencerragen), Bäder und andere Baulichkeiten gruppieren sich um mehrere innere Höfe, deren berühmtester der Löwenhof ist. In gefälliger Anordnung umgibt den Hof mit dem Löwenbrunnen ein Säulengang mit vorspringenden Pavillons, wie denn überhaupt nicht Monumentalität in der Aufführung gewaltiger Baumassen erstrebt wurde, sondern festliche Stimmung zum Ausdruck kommen sollte. Demgemäß sind auch die Säulen schlank und zierlich gebildet, mit einem nur wenig ausladenden, mit einem Sims abschließenden Kapitell, von dem die wiederum teppichartig verzierte Leibung der Arkade zunächst lotrecht aufsteigt. Andere berühmte maurische Bauten befinden sich in Cordoba, Sevilla (Alcazar) und Toledo.

Eigentümlich ist der islamischen Baukunst die Vorliebe für die Hufeisen- und den Kielbogen und die Anwendung der an Tropfsteinbildungen erinnernden, dem Backsteinbau entlehnten Stalaktitengewölbe (Mukarna; Abb. 378, 379), welche aus der Vervielfältigung der bei den byzantinischen Kuppeln aufgekommenen Gewölbezwickel entstanden ist. Vortrefflich stellen sie den Übergang von geradkantig aufeinanderstoßenden Flächen zu gewölbten her. Große Mannigfaltigkeit zeigt die Kapitellbildung der Säulen, der gedrungenen wie der schlank aus Holz geformten (Abb. 378, 383) — indessen ist die islamische Kunst hier sowenig wie im Ornament auf einen Funktionsausdruck ausgegangen.

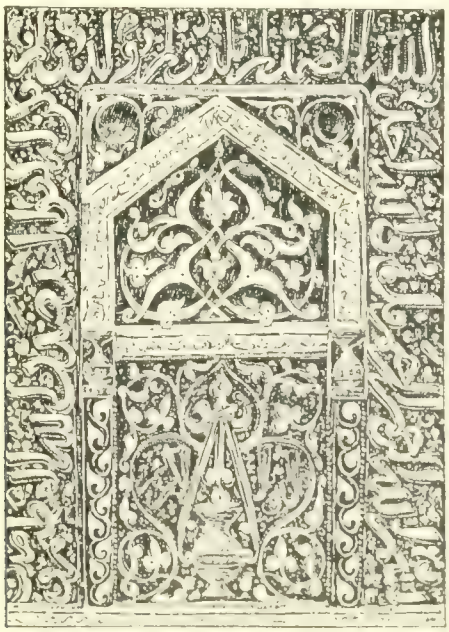
In der islamischen Kunst erscheint das Flachornament der Arabesken zumeist als flaches Stuck- oder Gipsornament, als flache Schnitzerei in Holz. Im 12. Jahrhundert lernen wir die Verwendung der Keramik zum Schmuck der Wandflächen kennen, und da wir denselben Techniken wiederbegegnen, die bereits im alten Orient bekannt gewesen sind, ist zu vermuten, daß technische Überlieferungen trotz des Hellenismus und der folgenden Völkerwanderungswirren fortbestanden, die zu neuem Leben wieder aufwachten, als der Islam der orientalischen Kunstempfindung zur Vorherrschaft verhalf. Die Keramik zum Schmuck der Bauten (Fliesen, Flachreliefs Textabb. 17) und zum Ersatz des zu Gebrauchszwecken verbotenen Gerätes aus Edelmetall, hat besonders in Persien eine Höhe der technischen und künstlerischen Entwicklung gefunden, die nirgends übertroffen worden ist. Besonders die mit Goldlüster und die mit bunten Schmelzfarben gemalten Gefäße, die im Schutt zerstörter Städte (in Rhages Abb. 387, 388, Veramin, Sultanabad) — zuweilen, wie in Samarra, mit Beispielen chinesischer Waren aus dem 9. Jahrhundert — gefunden werden, sind auffallend durch den impressionistischen Zug der Tier- und Figurenzeichnung. Dieser bis zum 13. Jahrhundert währenden Glanzperiode der persischen Keramik folgt erst im 15. Jahrhundert wieder eine Blütezeit. Aber auch in anderen Gebieten der islamischen Welt entwickeln sich bedeutende Zentren der Fayencekunst (in Syrien, in Spanien, in der Türkei), die auf die Entwicklung der europäischen Keramik mehr oder weniger Einfluß gehabt haben. So hat die Lüsterfayence von Malaga auch unter christlicher Herrschaft (Mudejarstil) fortgelebt, und aus der alten Mosaikbekleidung der Wände (aus zerschnittenen bunten Fliesen) haben sich die mannigfachen Formen der Azulejos genannten spanischen Fliesen entwickelt, die bis zum heutigen Tage, freilich in immer geringerer Güte, hergestellt werden.

Zu gleicher künstlerischer Bedeutung gedieh die Glasbläserei, die Gefäße aller Art und Moscheelampen, zuweilen mit feiner Schmelzmalerei und Vergoldung, hervorbrachte. Die Glasmacherkunst Venedigs ist ohne den Einfluß dieser meist aus Syrien stammenden Vorbilder

nicht denkbar. Ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der Metallarbeiten. Auch hier erscheinen die alten Techniken der silber- und goldtauschierten Bronzen wieder belebt. Berühmt waren orientalische Waffen und Rüstungen. Die Elfenbeinarbeiten (Abb. 384) und mit Elfenbein eingelegte Holzarbeiten waren weit verbreitet. Aber kein Erzeugnis des islamischen Orients hat in Europa größeren Eindruck gemacht als die Künste der Weberei in seidenen Samt- und Brokatstoffen, dann die Teppichwirkerei in Seide oder Wolle und mit Hinzunahme silberner und goldener Faden. Alle diese Kunstfertigkeiten reichen in das Altertum zurück, erfuhren den Einfluß des Hellenismus und erstanden mit der islamischen Welt in neuer Pracht. Namentlich die persische Teppichwirkerei erreichte eine nicht wieder übertroffene Blüte zuletzt im 16. und 17. Jahrhundert. Der Tierteppich (Abb. 385) aus dem Besitz des österreichischen Kaiserhauses, mit Jagddarstellungen und geflügelten Genien in der Borte, ist ein Meisterwerk in künstlerischer und technischer Beziehung.

Von den muslimischen Völkern haben sich die schiitischen Perser am wenigsten um das Verbot figürlicher Darstellung gekümmert. Zwar vermieden sie es, dem Koran anderen als bloß ornamentalen Schmuck zu geben, aber in der Illustration ihrer Dichtungen haben sie Figuren gebracht und seit dem 13. Jahrhundert Hervorragendes geleistet. Die persischen Miniaturmalereien — und später auch die von diesen beeinflußten indischen — sind ausgezeichnet durch eine koloristisch reiche Fein- und Kleinmalerei, und zuweilen auch durch eine impressionistische Frische der Zeichnung, die im 13. Jahrhundert wenigstens der abendländischen Buchmalerei überlegen erscheint. Hand in Hand mit der Entwicklung der Miniaturmalerei geht die Kalligraphie, die eifrige Pflege findet und auch in den Inschriften monumentaler Bauten oder kunstgewerblicher Arbeiten sich dem Ornament auf das geschmackvollste einfügt.

Das ganze Mittelalter hindurch war die islamische Kunst auch im Abendlande, das durch die Kreuzzüge und den friedlichen Handelsverkehr mit dem Orient in reger Beziehung stand, hoch geschätzt, und ihr Einfluß ist nicht nur für die Entwicklung der gewerblichen Künste wertvoll gewesen.



47. Lüstrierte Fliese in Relief gepreßt. Füllung einer Mihrabnische. Persien. 14. Jahrh. London.

3. Die Kunst des Abendlandes von der Völkerwanderung bis zu den Karlingern.

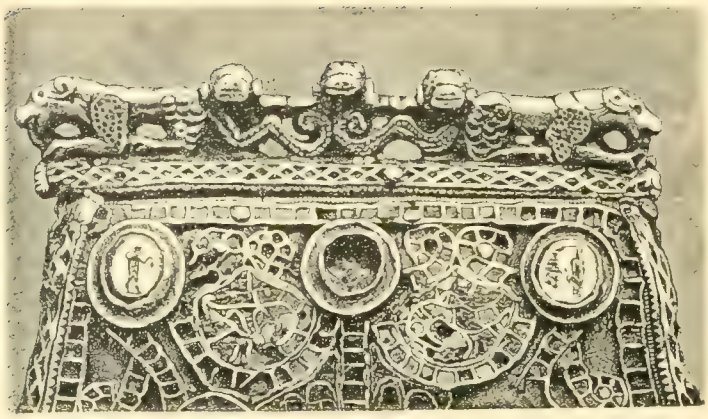
Lange bevor die römische Herrschaft über die Alpen hinausreichte, schon in der jüngeren Eisenzeit, als die Latène-Kultur (s. S. 3) über Europa verbreitet war, läßt sich das vereinzelte Eindringen antiker Einflüsse in die Kunst der Barbaren nachweisen. Die Kelten und die nachdrängenden germanischen Volksstämme wurden dort, wo die Römer festen Fuß gefaßt hatten, romanisiert. Es bildete sich in den Grenzgebieten eine römische Provinzialkunst. Und wie im Westen war derselbe Vorgang, dieselbe Romanisierung und Christianisierung im Osten eingetreten — nur daß hier, am Rande des Schwarzen Meeres einander Völker abgelöst hatten, deren Beziehungen zur Antike bis in frühgriechische Zeit zurückreichten.

Durch den Einfall der Hunnen 375 kamen auch die ferner stehenden germanischen Völker in eine gewaltige Bewegung, und auf dem Wege von Osten nach Westen und von Norden nach Süden wurden die neu auftretenden Völker in enge Berührung mit der oströmischen und christlichen Kultur (und damit auch mit dem Orient) gebracht. Zahlreiche Funde, die überall dort zutage gekommen sind, wo die germanischen Stämme länger oder kürzer weilten, machen uns mit einer fremdartigen, von der Spätantike abweichenden **Barbarenkunst** bekannt. Vom Schwarzen Meer und Dnepr reicht ihr Gebiet zur Balkanhalbinsel, umfaßt Ungarn, die Vorländer beiderseits der Alpen, das Rheinland, Gallien, Spanien, und greift über das Meer hinüber nach Nordafrika und England. Der den Gräbern entnommene Nachlaß zeigt, daß das Kunstverlangen der Barbaren beschränkt war auf Gegenstände für den Schmuck des Leibes, der Waffen und auf wenige Geräte. In der Völkerwanderungszeit vom 4. bis zum 8. Jahrhundert waren die Germanen, deren Schlichtheit und Sittenreinheit einst Tacitus gerühmt hatte, unter dem Einfluß der prunkliebenden oströmischen Kultur, eifrige Jäger nach gleißendem Golde geworden, und ihre Führer häuften ungeheure Schätze an. In der Sage von dem verderbenbringenden Nibelungenhort kommt diese Goldgier noch deutlich zum Ausdruck. Die Formen, zu denen das Gold verarbeitet wurde, sind der späten Antike entnommenes Lehngut. Selbst die am meisten von der Antike abweichenden Formen, ebenso wie die Techniken, die den Arbeiten das charakteristisch barbarische oder germanische Aussehen verleihen, wurzeln samt und sonders in dem Mittelmeer-Kulturkreis. Das Neuartige und eigentümlich Germanische an dieser barbarischen Lehnkunst beruht lediglich in der Art der Auswahl, in der eigentümlichen Umgestaltung der klassischen Motive und in dem die Naturwirklichkeit bei der Wiedergabe von Tieren oder Blattwerk ablehnenden Geschmack. In der Verflechtung von Bandwerk zu Ornamenten, denen die Vorstellung von Tierformen zugrunde liegt, zeigt das germanische **Tierornament** eine weit von der Natur abführende Stilisierung. In der Bewegtheit seiner Linienspiele meidet es einen Mittelpunkt und die bestimmte Ordnung und Gliederung der Formen. In seinem Durcheinander wogender Linien und in der Vermischung mit stilisierten Tierköpfen und Gliedern, auch mit gelegentlicher Einschaltung barbarisierter Abkömmlinge der antiken Ranken- und Blattformen tritt der Ausdruck eines charakteristisch germanischen Kunstgefühls hervor. In der Kunst der nordischen Länder in **Skandinavien**, die von den Stürmen der Völkerwanderung nicht berührt worden sind, hat diese germanische Tierornamentik sich am folgerichtigsten bis zur Wikingerzeit entwickelt, dann ist sie im 11. Jahrh. in den romanischen Stil übergegangen (Abb. 389 a—d). Entstanden aber ist das Tierornament nicht im Norden, sondern in den Ländern am Schwarzen Meer, wo die Ausläufer orientalischer und antiker Kultur zusammenflossen wie in einem Sammelbecken, aus dem die einander abwechselnden Völker künstlerische Anregungen schöpften, die sie auf ihren Wanderungen weiterführten. Aus diesem alten

Kulturgebiet scheint auch ein häufig als urgermanisch angesprochenes Kennzeichen der Völkerwanderungskunst, die Zellenverglasung übernommen worden zu sein. Bei dieser Technik handelt es sich um eine mosaikartige Verzierung goldener Platten mit tafelförmigen Halbedelsteinen (indischen Almandinen, Granaten, später grünen und roten Glasplättchen, daher verroterie cloisonnée genannt), die zwischen aufgelötete Goldzellen (cloisons) eingebettet sind. Werden an Stelle der Steine und Glasstücke farbige Glasschmelze in Gruben, die in das Metall eingegraben sind, eingeschmolzen, dann handelt es sich um Grubenschmelz (Schmelz auf ausgehobenem Grund, émail champlevé), von dem sich wieder der Zellenschmelz leicht unterscheiden läßt (émail cloisonné, S. 53). Alle diese Techniken, die oft zugleich mit Flechtwerk aus Golddraht (Filigran) auftreten, sind altorientalisches Erbe und wurden mit größter Meisterschaft in Byzanz gehandhabt. Auch der Kerb- oder Keilschnitt in Metallarbeiten, der an spätrömischen Gürtelschnallen häufig erscheint, und verschiedene andere Verfahren der Metallauflage: das Plattieren, Tauschieren, Niellieren sind von den Barbaren übernommen und nachgeahmt worden. Berühmte Beispiele oströmischer Kunst aus Schätzen der Völkerwanderungszeit sind die von Nagy Szent Miklos in Ungarn und von Petrossa in Rumänien: sie enthalten Arbeiten des 4. und 5. Jahrhunderts. Aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts stammt die Votivkrone des Recceswinthus (Abb. 390).

18. Tassilo-Kelch in Kremsmünster. Zweite Hälfte des 8. Jahrh.

Die Germanen haben diese Techniken und die ornamentalen Motive zu einer bunten, in die Augen fallenden Schmuckkunst verwendet. Die Sieger wurden zu Schülern der Besiegten und bemühten sich, es ihnen gleichzutun. Aber unter den fortwährenden Kämpfen sank die Kultur des weströmischen Reiches immer tiefer, und in demselben Maße, in dem die Barbarisierung Italiens zunahm, stieg auch der Einfluß der byzantinischen Kunst. Bodenständige Gewerbe, wie die gallisch-belgische und rheinische Glasindustrie lebten unter den Alemannen und Franken weiter, nur mußten sie sich den Bedürfnissen einer rauheren Kultur fügen: Formen und Farben werden unvollkommener, aber auch neuartige Gebilde wie die Tummler mit kugeligem Boden oder die Nuppenbecher werden beobachtet. Die antike künstlerische Kultur, der feinsinnliche Formenreiz, die klare Angemessenheit der Zierkunst waren verloren. Im Vergleich mit den erwähnten byzantinischen Arbeiten erscheinen diejenigen, die von den Germanen nach fremden Mustern in Form und Technik hergestellt worden sind, ungeschickter, aber auch mehr und mehr selbständig. Der Kupferkelch (Textabb. 18) des Bayernherzogs Tassilo vom Ende des 8. Jahrhunderts zeigt auf der Kuppe Brustbilder Jesu und der Evangelisten und auf dem Fuße Heilige. Im Ornament mischt sich Spätrömisches (die Palmetten und Ranken) mit Germanischem (das Tierornament und Flechtwerk). Figuren und Ornament sind im Keilschnitt ausgeschnitten, die Flächen mit Silberblech bedeckt und graviert, der Grund und die Ornamente vergoldet. Neben diesem Hauptwerk frühgermanischer Kunstfertigkeit gibt es eine große Menge einfacherer Schmucksachen, Gürtelschnallen, Fibeln, Reliquiare. Ein solches in Taschenform wurde 785 dem Sachsenherzog Wittekind zur Taufe geschenkt (Textabb. 19); es ist eine westfränkische Arbeit, auf deren Schauseite rohe Zellenverglasung, Zellenschmelz und Gemmen zu sehen sind, während die Rückseite figürlichen



49. Bügel des Taschenreliquiars Wittekinds aus Enger bei Herford. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Schmuck in roher Treibarbeit zeigt. Auf dem Taschenbügel sind an den Seiten Löwen mit geringelten Schwänzen und in der Mitte drei hockende Löwen angebracht.

Die Hauptverbreiter der Völkerwanderungskunst sind auf ihren weiten Wanderungen die Goten und ihre Stammverwandten (Gepiden, Wandalen) gewesen. Auf den Ruf des oströmischen Kaisers drangen 488 die Ostgoten nach Italien. Früh christianisiert haben sich die Goten am engsten an die byzantinische Kultur angeschlossen. Theoderich der Große suchte mit Eifer die Kunst zu heben und in Ravenna, wo er 526 starb, Byzanz nachzuahmen: aber von gotischer Eigenart ist kaum etwas wahrnehmbar. Wie die Ostgoten im fremden Volkstum unterlagen, so erging es auch den Westgoten in Südfrankreich und Spanien. In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts war das ostgotische Reich zu Ende. Es folgte bis 744 das Reich der Langobarden, an deren Fürstensitzen eine von altchristlichen und byzantinischen Vorbildern abhängige Kunst geübt wurde (Cividale). Die Ornamentik der Folgezeit verbindet das Schling- und Flechtwerk mit der Umbildung antiker Vorbilder. Auch die anderen Germanenvölker, die es zu Staatenbildungen brachten, die Alemannen, die Burgunder, besonders die Franken, deren Macht fast den Umfang des ehemaligen weströmischen Reiches ausfüllte, dann die Sachsen und Angeln, die England besetzten, haben beträchtlichen, im einzelnen Falle freilich schwer scheidbaren Anteil an der allmählich selbständiger und volkstümlicher werdenden Völkerwanderungskunst. Für sich muß das keltische Irland betrachtet werden, das nicht von germanischen Stämmen bedrängt worden ist und in seiner Abgeschlossenheit die antike Überlieferung fester halten konnte, als andere römische Provinzen. Die Iren haben gleich wie die Skandinavier das abstrakte Linienornament zur Vollendung ausgebildet. Sie sind frühzeitig christianisiert worden, und ihre Wanderprediger haben bei den Deutschen frühzeitig als Missionäre gewirkt und Klöster gegründet. Die irischen Mönche haben in ihren Buchmalereien die Verschlingung von Linien und Spiralen und die Auflösung der Figuren in ein phantastisches Spiel abstrakter Linien (Textabb. 50) auf die Spitze getrieben.

Unter Karl dem Großen, der 800 das weströmische Weltreich wieder aufgerichtet hatte, beginnt bei fast allen deutschen Stammen ein allmähliches Aufleben künstlerischer Regsamkeit. Aber die altgermanische Bauweise kannte in den Einzelhöfen und dörflichen Siedelungen nur den Holzbau und volkstümliche Handwerke. Die karlingische Kunst tritt mit ihren Steinbauten und den spätantiken und frühchristlichen Zierformen auf deutschem Boden unvermittelt in die Erscheinung; sie ist westfränkische Kunst und verdankt ihr Dasein der Absicht Karls des Großen, der antiken Kunst oder den Bildungselementen, die in der frühchristlichen, orientalisch beeinflußten Kultur fortlebten, bei seinen Völkern Zugang zu verschaffen. Für diese Bestrebungen war das ostfränkische Reich nicht vorbereitet. Kaiser Karl mußte fremde Bauleute und Künstler herbeirufen, wie denn auch schmückende Glieder zu den Bauwerken nicht selten antiken Bauten entlehnt wurden (Spolien). Für die Anlage der Bauwerke waren auch byzantinische

Vorbilder maßgebend, der Umstand aber, daß man dem Vorbilde freier gegenüberstand, erklärt die selbständige Verarbeitung der fremden Muster. Unzweifelhaft ist die Verwandtschaft der berühmten Palastkapelle (jetzt Münster), die zu der weitläufigen Aachener Kaiserpfalz gehörte, mit byzantinischen Zentralbauten (Abb. 101 a b, 102). Nahe liegt der Vergleich mit San Vitale (Abb. 356). Dennoch erinnert die Aachener Kapelle, deren Bau von 796—804 währte, nur im allgemeinen Gesamteindruck an die ravennatische Kirche. Durch einen Vorbau, dessen Portal zwei Türme schützend zur Seite stehen, gelangt man in den achteckigen Mittelraum, den ein Umgang mit sechzehnseitiger Außenmauer umgibt. Auf mächtigen Pfeilern hebt sich der Mittelbau empor und schließt über hohen Rundbogen mit einer Kuppel. Die in zwei Geschossen zwischen die Pfeiler gestellten Säulenpaare geben dem Innern einen malerischen Reiz, der durch den Mosaikschmuck der Wände und den Glanz bronzenen Gitterwerkes gesteigert wurde. Indessen übte die Aachener Palastkapelle, von den Zeitgenossen als Wunderbau begrüßt, auf die kirchliche Architektur nur in vereinzelten Fällen eine Wirkung aus (Nymwegen).

50. Christus und die Evangelistensymbole. Irische Miniatur.

Die Zukunft gehörte einzig und allein dem flachgedeckten Langhausbau der Basilika an, wie sie in Südfrankreich und im Norden des Landes unter den Merowingern in ihren Grundlagen entwickelt worden war. Den Benediktiner Mönchen, deren Mutterkloster in Monte Cassino 529 gegründet wurde und die der irischen Mission in Deutschland folgten, ist die Übertragung dieser Bauform nach Deutschland zunächst zu danken, wie denn fortan die Geistlichkeit die Kunstpflege in die Hand nimmt. Die Form und Gliederung der Basilika veränderte sich nach den wechselnden Ansprüchen der Geistlichkeit. Als der Reliquienkult und die Wallfahrten zunahmen, mußten die Kultstätten in den Kirchen, die Altäre vermehrt werden. Strenger wurde die Scheidung der Geistlichkeit von den Laien, und mit der Zunahme der Klöster mehrten sich die Bedürfnisse, die zu Abweichungen von der durch das Herkommen geheiligten Grundform der christlichen Basilika führten. Die Anfänge der Klosterbauten waren dürftig gewesen, hatten dem nächsten Bedürfnis gedient, der Wald bot das Material zu Kirche, Wartturm und Hütte. Erst als die Einkünfte sich mehrten und die Laien reiche Schenkungen machten, ihr Seelenheil zu bessern, wurde zum Klosterbau nach umfassendem Plane geschritten. Von Karolingischen Kirchen sind Reste in Steinbach im Odenwald, in Seligenstadt und in Lorsch (Vorhalle) erhalten.

4. Der romanische Stil.

Die Neues schaffende Befähigung der jungen für die Kunst gewonnenen Völker zeigt sich in der Art und Weise, wie sie die ihnen vermittelten Formen der Antike umwandeln und durch eigene Phantasietätigkeit erneuern. In der immer selbständigeren Verwendung des großenteils in der ost- und weströmischen Antike wurzelnden Formenschatzes gingen die gewerblichen Künste der Architektur voran und haben die Bauornamentik mannigfach beeinflußt. Um der Anlehnung an die spätantiken Formen willen, heißt der seit dem 9. Jahrhundert bis zum 12. und 13. sich im Abendlande entwickelnde Stil der romanische Stil.

Die mit dem Kloster St. Gallen auf einem Plane, der um 820 entstanden ist, verbundene Basilika (Abb. 403, 405) lehrt mannigfache Neuerungen im Vergleich mit der altchristlichen Basilika kennen. Das Halbrund des Chors erhält einen niedrigeren Umgang. Ein Querhaus schiebt sich ein, das aus drei Quadraten besteht, aus dem mittleren — der Vierung, wo sich Lang- und Querhaus kreuzen, — und den zwei Kreuzarmen (Nord- und Südarm). Häufig wird das Vierungsquadrat der Abmessung des Langhauses zugrunde gelegt. Zuweilen werden dem konzentrischen Chorumgang um den Altarraum halbrunde Kapellen angesetzt, dann erhalten bei großen Kirchen der Hauptchor und selbst die Kreuzflügel Nebenchöre (Abb. 427, 428). Die der Reliquienverehrung dienende Krypta führt namentlich bei kreuzförmigen Anlagen zu einer Erhöhung des Chors, so daß er wie eine Bühne in der Kirche erscheint (Abb. 405, 139). Die Anlage eines zweiten Chores, dem Ostchor gegenüber (Abb. 403, 413, 415), hatte zur Folge, daß die altchristliche Vorhalle im Westen aufgegeben und der Eingang an die Seiten gelegt wurde. Im Innern treten weniger Abweichungen von der altchristlichen Weise auf: die Bogen von Stütze zu Stütze werden weiter, die Säulen werden durch massige Pfeiler ersetzt, oder Säulen und Pfeiler wechseln miteinander ab, Emporen erscheinen in den Seitenschiffen. Nach und nach werden Türme mit dem Bau verbunden, erst an der Eingangsseite im Westen, dann auch an beiden Seiten und als Zentralturm über der Vierung (Abb. 428, 431, 438, 412).

Eine wichtige Neuerung betrifft die Art der Bedachung. Als man begann, an Stelle der feuergefährlichen flachen Holzdecken das steinerne Gewölbe zu setzen, wurde die durch das Herkommen geheiligte Basilikenform noch mehr verändert. In den Krypten, in den Halbkuppeln der Apsiden und anderen Orts hatte man wohl die Wölbungstechnik geübt, aber die Versuche zur Einwölbung ganzer Kirchen führten erst zu einer befriedigenden Lösung, als der Baubetrieb, den die Geistlichkeit leitete, in die Hände von berufsmäßig organisierten Bauhandwerkern (Laienbrüdern) überging. Dadurch wurde der technische Fortschritt befördert und auch der Anteil einer volkstümlichen nationalen Kunstempfindung erst recht möglich. Neben dem einfachen Tonnengewölbe (Abb. 418, 130) trat bald das Kreuzgewölbe (Abb. 417, 111) auf, dessen vier dreieckige Kappen nur an den unteren Ansatzstellen gestützt zu werden brauchen.

Die Stützen zeigen vielfache Bildungen. Wo Pfeiler mit Säulen abwechseln, also ein „Stützenwechsel" eintritt, wie namentlich bei niedersächsischen Kirchen (Abb. 133, 139), erscheinen die künstlerisch vornehmeren Säulen als die Vertreter einer altertümlicheren Bauweise. Die Pfeiler sind anfangs einfach gegliedert, was ihnen an plastischen Zierformen fehlt, ergänzte die Malerei; am Kopf zeigen sie einen Kämpferabschluß, an den Ecken sind sie zuweilen ausgekehlt, „abgefast"; sie haben wie die Säulen meist eine attische Basis und ruhen auf einer viereckigen Platte (Abb. 110). Später werden sie reicher gegliedert; in die Ecken des Stammes schieben sich z. B. schmächtige Säulchen ein (Abb. 109). Auf

der unteren Plattenkante der Basis zeigt sich mit dem Beginne des 12. Jahrhunderts ein zwischen Plinthe und Wulst vermittelnder Knollen, der sich bald in immer reicherer Ausgestaltung als Eckblatt darstellt (Abb. 410). Der allmähliche Verfall der antikisierenden Blätterkapitelle hatte zu der Schöpfung des Würfelkapitells (Abb. 407) geführt: es erscheint als ein nach unten halbkugelig abgerundeter Würfel und verdankt seinen Ursprung dem künstlerischen Bestreben, von der runden Säule überzuleiten zu dem viereckigen Auflager des Arkadenbogens. Im 12. Jahrhundert ist das Würfelkapitell die herrschende Form, sein Schmuck bleibt in der Fläche (Abb. 513). Später wird das Relief stärker (Abb. 509), und die Palmetten, Ranken und Figuren lösen sich mehr von der Kernform (Abb. 461). Zuletzt tritt die Kelchform auf, und mit den Anfang des 13. Jahrhunderts eindringenden gotischen Formen wird eine plastischere und bewegtere Behandlung des Ornamentes allgemein.

Die Ausschmückung des Kircheninnern und der einzelnen Bauglieder lag der Malerei ob. Die großen Wandflächen wurden durch religiöse Schilderungen in einem Stil belebt, der die Figuren, klar umrissen und stark im Ausdruck, der Architektur harmonisch unterordnet (s. S. 79). Die Architektur begnügte sich mit wenigen Gliederungen, denen man in vereinzelten Fällen ihre Herkunft vom germanischen Holzstil anzumerken glaubt: schmale Gesimse oder Friesbänder gliedern die Wände, reich ornamentiert mit an Nagelköpfe erinnernden Motiven, mit kräftig modelliertem Blattwerk und Bandverschlingungen.

Im Äußeren tritt im Gegensatz zu der einfachen Erscheinung der altchristlichen Basilika das Bestreben nach wuchtigem, breitgelagerten Massenbau, oft mit malerischer Wirkung in sehr verschiedenartiger Gruppierung zutage. Die durch große Flächen wirkende Wand wird durch schmale, nur wenig vortretende Pfeiler (Lisenen) in Felder zergliedert; die Lisenen werden meist durch Rundbogenfriese (eine selbständige Schöpfung, Abb. 416, 412) verbunden; an reicher ausgestatteten Bauten werden die Gliederungen verstärkt durch vortretende Säulen oder Halbsäulen, die zu offenen Arkaden oder zu Blendarkaden mit reichen Bogenfriesen und Bogenwulsten angeordnet werden. Die horizontalen Gesimse, ebenfalls mit linearen Ornamenten oder mit schachbrettartigen und schuppenförmigen Verzierungen geschmückt, werden nicht selten von vorstehenden (vorkragenden) Steinen gestützt (Konsolen). Auch die Fenster, welche die Oberwand des Mittelschiffes und die äußeren Seitenwände durchbrechen, oder sich an den Turmbauten zu zweien oder dreien gruppieren, erhalten durch mehrfache Gesimse eine reiche Gliederung. Der Hauptschmuck wird auf die Portale verwandt, Säulen mit mannigfach gemusterten Schäften treten dicht nebeneinander, bilden Nischen für plastischen Schmuck und stützen die reich gegliederte Torüberwölbung, welche den Figurenschmuck des halbrunden Tympanons einschließt (Abb. 422, 432, 516, 518, 529).

Verbreitung der romanischen Baukunst.

Für die Verbreitung der romanischen Baukunst ist es charakteristisch, daß sie an kein bestimmtes Vorbild anknüpft, sondern fast gleichzeitig sich zu einer großen Anzahl nebeneinander gleichberechtigter Einzelgruppen sondert. Dem Stil liegt kein allgemeingültiges Strukturſystem zugrunde, aber seine Entwicklung zeigt eine allmähliche Veränderung der antiken Elemente, bis in der Gotik das Ziel der Wölbungskunst erreicht und damit eine vollkommenere Stileinheit von internationaler Geltung gewonnen wird. Je nachdem der romanische Stil erwächst auf traditionsreichem Boden (in Italien, in Südfrankreich, am Rhein) oder nicht (in Niedersachsen und in den den Slaven abgewonnenen Kolonialgebieten), oder endlich mit fremden Kunstweisen eine Verbindung eingeht (in Sizilien und Spanien), zeigt er ein verschiedenartiges Gepräge. Ergänzend und ausgleichend tritt zu diesen Besonderheiten der durch die Mönchsorden vermittelte Verkehr. Durch sie wurden neue Muster und Vorbilder von Ort zu Ort übertragen

In Italien, das durch den Untergang der Antike am empfindlichsten berührt worden war, hatte sich nach langen Kämpfen nur schwierig die Verschmelzung mit dem germanischen Elemente vollzogen. Die romanische Architektur der Lombardei — ein Beispiel ist die dreischiffige Kirche S. Ambrogio in Mailand (Hauptbau 12. Jahrhundert) — hat frühzeitig die Wölbungskunst geübt (S. Zeno in Verona) und ist dadurch vorbildlich für die Nachbargebiete geworden; auch jene Zierweise, die Flechtwerk, Tier- und Pflanzenmotive mit Vorliebe verwendet, verleiht den lombardischen Bauten ein besonderes Gepräge. In Toskana zielen die Bestrebungen nicht wie im Norden der Alpen auf die Entwicklung des Gewölbebaues, sondern auf die Fortbildung der aus der Antike übernommenen Bauformen. Der altchristliche Basilikentypus erfährt geringe Änderung, in der Zeichnung der Kapitelle und Zierglieder klingt die Antike nach, tritt der rhythmische Sinn, die dem Romanen eigene Freude an klaren Verhältnissen wieder mehr zutage, in einer Weise, die an eine Art von Wiederkehr einer antiken Baugesinnung denken läßt (Protorenaissance). Die Fassade wird mit Bogenstellungen gegliedert, durch wechselnde Schichten farbiger Steine belebt (Abb. 421 a b, inkrustiert). Beispiele dieses reizvollen Stiles aus Florenz sind die Kirche S. Miniato (Abb. 424) und das Baptisterium, ein achtseitiger Kuppelraum von klassischer Stimmung, dessen innere Gliederung und äußere Erscheinung späterer Zeit angehört. Dem Dom zu Pisa (Abb. 419, 420), das im 11. Jahrhundert blühte, gebührt die erste Stelle sowohl was die Größe wie die einheitliche Durchführung anlangt. Er trägt eine ovale Kuppel über der Vierung, die durch ihre Erweiterung die bedeutsamste Stellung im Innern erhält. Der zugehörige, aber abseits errichtete Glockenturm ist nicht bloß seiner unbeabsichtigten Schiefheit wegen der Bewunderung wert.

In Venedig macht sich wie in Unteritalien byzantinischer Einfluß geltend. Die 1004 geweihte Markuskirche (Abb. 422, 423, 425) ist in ihrer Gestalt und in der Dekoration (Marmorbelag, Mosaiken) byzantinisch. Die Kirche hat fünf Kuppeln auf kreuzförmigem Grundriß. Um den westlichen Kreuzarm ist eine Vorhalle gelegt, die sich vorn in fünf mächtigen Portalen mit Rundbogen und übereinandergestellten Säulen öffnet. Bunte Marmore, farbenreiche Mosaiken auf Goldgrund und eine phantastische Fülle meist späterer gotischer Zierglieder, dazu eine Fülle plastischer Werke verleihen dem Werke eine märchenhafte Pracht. Die ältesten noch ganz byzantinischen Mosaiken (in der Kuppel über dem Presbyterium, Teile in der Vorhalle) entstammen dem 11. Jahrhundert, weitaus die meisten übrigen Mosaiken entstanden im 12. und 13. Jahrhundert und später.

Eine eigentümliche Gruppe bilden die Bauten Siziliens und Apuliens; hier wirkten römische Überlieferungen nach, kreuzten sich byzantinische und seit dem 9. Jahrhundert arabische Elemente. Den Sarazenen folgten die französischen Normannen, deren Bauten, wie die herrliche Cappella Palatina im Schloß zu Palermo (1129—1140) mit ihren mannigfachen Säulen, der Kuppel, den Spitzbogen und dem reichen Wandschmuck, dann die nicht minder prächtige Kirche von Monreale, sprechende Zeugen einer glänzenden Kultur bilden. Unter den Hohenstaufen besonders unter Friedrich II. erreichte diese Kunst und Kultur ihren Höhepunkt. Von den Burgen hat sich einiges erhalten (Ziza, Cuba), das sternenförmig angelegte Castel del Monte in Apulien ist schon frühgotisch.

Die romanische Kunst Frankreichs ist namentlich durch die Fortschritte in der Wölbungskunst für die Gesamtentwicklung des romanischen Stils wichtig. Die Orden der Cluniazenser und dann der vergeblich gegen den weltlichen Prunk der Kirche ankämpfenden Zisterzienser waren lebhafte Verbreiter ihrer Bauweisen. In Cluny entstand im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts der größte Kirchenbau der romanischen Periode, bei dem zum ersten Male die ganze Kirche eingewölbt wurde (Abb. 127, 428). In Südfrankreich, das

den Zusammenhang mit der antiken Tradition aufrecht erhielt, erscheinen die Kirchen bald als Saalkirchen, die mit Tonnengewölben überdeckt sind, bald mit drei nahezu gleich hohen Schiffen (Hallenkirchen), bald auch als Zentralbauten (Abb. 431). Eine besondere Gruppe der einschiffigen Saalkirchen erhält durch die Anlage von flachen Kuppeln an Stelle des einfachen Tonnengewölbes ein auffallendes Gepräge (Périgueux, Abb. 426). Bei anderen Kirchen des Hallensystems werden bereits die Seitenschiffe spitzbogig eingewölbt und Emporen angelegt (Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand, Abb. 429, 430, die mächtige Kirche St. Sernin in Toulouse mit fünf Längsschiffen und dreischiffigem Querhaus). Die Formen der tonnengewölbten Basiliken werden neben jenen Varianten in der Provence, in Burgund und anderweit festgehalten. Die Hinneigung zur Gotik ist besonders auffällig (Kathedrale von Langres). Der Übergang zur Gotik tritt aber noch deutlicher in der Entwicklung der romanischen Baukunst Nordfrankreichs hervor (Übergangsstil); namentlich in den Kirchen der Ile de France und der Picardie treten bald die Neuerungen zutage, die zur Gotik geführt haben. Eine besondere romanische Spielart bildet die Normandie aus, die in klarer, regelmäßiger Struktur auf den kreuzgewölbten Basilikenbau ausgeht und gern sechsteilige Gewölbe anwendet. Ein Hauptbeispiel ist St. Etienne in Caen (Textabb. 51).

Die ältesten Bauten romanischer Architektur in Spanien reichen bis ins 9. Jahrhundert zurück und zeigen neben den Anklängen an die barbarisierte Antike byzantinische und orientalische Einflüsse. Der Aufschwung im 11. und 12. Jahrhundert ist besonders den französischen Mönchsorden von Cluny und Citeaux zu danken. Als Beispiel des spanischen Romanismus sei genannt die Wallfahrtskirche von Santiago de Compostella, und für die maurisch beeinflußte Bauweise die Kathedrale von Zamora am Duero (Abb. 432).

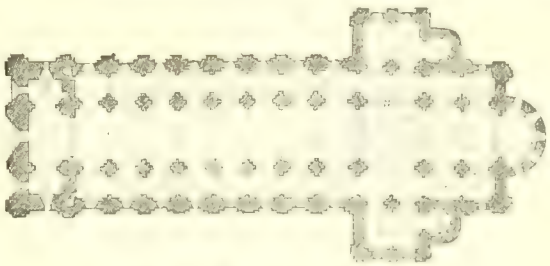


Abb. 51. St. Etienne in Caen.

In Deutschland hat die romanische Baukunst eine besonders hohe und eigenartige Entwicklung entfaltet. Die erste Blüte fällt in die sächsisch-fränkische Kaiserzeit; die zweite in die Hohenstaufenzeit, in der sich die Kunst zu einer Höhe erhebt, die nationale Empfindung mit vornehmem Geschmack vereint. Das tritt namentlich zutage in dem Reichtum und der Schönheit der plastischen Zierkunst, die mit der Architektur eng verbunden ist.

Die rheinische Gruppe zeigt die reichste Entwicklung und ist für die ganze deutsch-mittelalterliche Baukunst entscheidend: sie vollzog zuerst den Schritt von der flachen Bedachung zum Wölbungssystem. Von höchster Bedeutung sind die vieltürmigen mittelrheinischen Dome zu Speier, Mainz und Worms (Abb. 135–37, 141–43). Die Krypta des Speierer Doms, die Gruft der salischen Kaiser, war schon 1039 vorhanden, indes erst unter Heinrich IV. soll der ganze Bau vollendet worden sein, aber Brände, Zerstörungen und Umbauten haben sein Aussehen verändert. Im Speierer Dom ist die Überwölbung zum ersten Male völlig durchgeführt worden. Angewandt ist das durch die Durchschneidung zweier Tonnen entstandene Kreuzgewölbe auf quadratischem Grundriß; einem Joch des Mittelschiffs entsprechen zwei Seitenschiffjoche (gebundenes System). Der Mainzer Dom, bereits 978 unter Otto III. begonnen, wurde später vielfach verändert, so daß die gegenwärtige Erscheinung von der mittelalterlichen abweicht. In konstruktiven Einzelheiten ist er dem Speierer Dom gegenüber im Fortschritt, während der im wesentlichen dem 12. Jahrhundert entstammende Wormser Dom, wie seine Vorgänger durch die Gruppierung

seiner Türme ausgezeichnet, eine weitere Stufe der Stilentwicklung nicht darstellt. Die wohlerhaltene Abteikirche zu Laach (Abb. 138, 440) ist der Typus einer romanischen Provinzialkirche, die noch ihren Vorhof (Atrium) behalten hat.

Andere bemerkenswerte romanische Kirchen am Rhein finden sich in Köln, wo die Apostelkirche und St. Maria am Kapitol wegen des rund mit Apsiden geschlossenen Querhauses besonders bemerkenswert sind. Werke des sog. Übergangsstils sind ebenda Groß St. Martin und St. Gereon mit einem Schiff, das zehneckig als Zentralbau ausgebildet wurde. Am Nieder- und Oberrhein, im Elsaß und in der deutschen Schweiz tritt der Übergangsstil auf, bei dem, angeregt durch das Beispiel des nordfranzösischen Romanismus, der Spitzbogen teils dekorativ, teils konstruktiv (bei den Kreuzgewölben der Seitenschiffe) zur Anwendung kommt (Dom zu Limburg Abb. 447, Münster zu Basel). Die prächtige Kathedrale von Tournai zeigt sowohl rheinischen wie französischen Einfluß. In Westfalen erscheinen die Dome zu Münster und Osnabrück als charakteristische Übergangsbauten.

Selbständigeren Charakter haben die Bauten Niedersachsens. Der Reichtum des Landes (Bergbau im Harz) und die politische und kulturelle Machtstellung unter den sächsischen Kaisern helfen den künstlerischen Aufschwung erklären. Quedlinburg, Goslar, Magdeburg, Halberstadt, Hildesheim und Braunschweig besitzen mannigfache Kirchen, die durch harmonische Raumverhältnisse ausgezeichnet sind. Die Kirche des Frauenstifts Gernrode am Harz (Abb. 433—35) ist ein frühromanisches Werk, an dessen Westseite zwischen den flankierenden Türmen im 12. Jahrhundert ein Klosterchor angebaut wurde. An Bischof Bernward (993—1022) knüpft in Hildesheim eine große künstlerische Bewegung an. Aus seiner Zeit stammt die flachgedeckte Michaeliskirche (Abb. 415, 419); sie ist dreischiffig, zeigt im Mittelschiff Stützenwechsel, hat doppelten Chor und doppeltes Querhaus. In der logischen Klarheit des Außen- wie des Innenbaues ist St. Michael ein imponierender Bau; die organische Gestaltungskraft des romanischen Stils kommt hier auch in allen Gliederungen und dekorativen Einzelheiten deutlich zum Ausdruck. Eine Gruppe für sich bildet die mit Cluny zusammenhängende Schule von Hirsau im Schwarzwald — ohne Krypta und Westchöre, mit dreischiffigem Ostchor und fünf Apsiden und mit doppelten Türmen an der Weststirn —, für die die Liebfrauenkirche in Halberstadt und die Kirche von Jerichow bei Tangermünde als Beispiele genannt seien. Der Braunschweiger Dom (1194 vollendet) ist überwölbt.

Auf fränkischem Gebiet ist der Dom zu Bamberg (Abb. 446), bereits im Innern spitzbogig gewölbt, mit Doppelchor und vier Türmen, das vollendetste Bauwerk der Übergangszeit. Von ähnlicher Bedeutung in der Baugeschichte ist in Thüringen der Dom zu Naumburg, in Schwaben das von den baueifrigen Zisterziensermönchen gegründete Kloster Maulbronn (Textabb. 56).

In den österreichisch-ungarischen Landen entwickelt sich der romanische Stil nach dem Beispiele der deutschen Nachbarländer. Sächsischen Traditionen folgte z. B. die 1163 geweihte Kirche des Stiftes Sekkau in Steiermark und der Dom zu Gurk in Kärnten mit einer berühmten Krypta, deren Decke von 6 Pfeilern und 100 Säulen mit Würfelkapitellen getragen wird. Von den böhmischen romanischen Bauten steht die Kapelle der Hohenstaufenpfalz zu Eger obenan. Die Kirche von St. Jäk in Ungarn, dreischiffig mit drei Apsiden und ohne Querhaus, ist ein gutes Beispiel des zur Gotik überleitenden Stils.

In ganz Norddeutschland bis nach Ostpreußen und in Holland und Belgien herrscht vorwiegend der Backsteinbau. Das Material hat hier dem romanischen Stil ein eigenes Gepräge verliehen. Auf feinere, ornamentale Gliederung mußte verzichtet werden; was rund war, wurde eckig, Pfeiler ersetzen die Säulen, das Kapitell wird trapezförmig, farbige Formsteine, zu Mustern geordnet, beleben die massigen Flächen. Vermöge des leichten Materials

ſtreben die großräumigen Bauten hoch auf, ſind überwölbt und oft von ſtattlicher Wirkung. Als Beiſpiele ſeien genannt der Lübecker Dom, die im 13. Jahrhundert vollendete Prämonſtratenſerkirche zu Jerichow.

Während im ſkandinaviſchen Norden neben dem Steinbau (Dome von Lund, Drontheim) beſonders der Holzbau geübt wurde – bei dem die altnordiſche Ornamentik im Schnitzwerk (Textabb. 52) nachwirkt, fand in England nächſt dieſem auch der Steinbau reiche Entwicklung. Angelſächſiſch wird der romaniſche Stil genannt, der nach der Vertreibung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, normanniſch derjenige Stil, der von der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Ende des 12. Jahrhunderts herrſcht. Er ſtellt eine Verſchmelzung der ſächſiſchen Überlieferung mit franzöſiſchen, von den Normannen überbrachten Einflüſſen dar. Beiſpiele bieten die Kathedralen von Canterbury, Durham (Abb. 448—450), Peterborough, die Abteien von St. Albans und Gloucester.

52. Schnitzerei von der Kirche von Vang bei Drontheim (1844 nach Schleſien verſetzt).

In der Kirche fand die romaniſche Baukunſt ihren bedeutendſten Ausdruck. Oft iſt mit ihr ein Kloſter verbunden. Schon das nach der Regel des hl. Benedikt im 9. Jahrhundert für St. Gallen geplante Kloſter, deſſen Kirchengrundriß Abb. 403 wiedergibt, zeigte die Kirche in einer Umgebung von Wohn- und Nutzbauten, Kapitelſälen, Refektorien, Kreuzgängen in einer wohldurchdachten Anordnung, die nicht nur für dörfliche und ſtädtiſche Anlagen, ſondern auch für die fürſtlichen Hoflager in den Pfalzen vorbildlich wurde. Von den Pfalzen Karls des Großen, ſeiner Nachfolger und auch der ſächſiſchen und fränkiſchen Kaiſer iſt nur wenig übrig geblieben. Im Mittelpunkt der Anlage ſteht gewöhnlich ein ſaalartiger Bau, der Palas, an den ſich eine Kapelle und Wohnbauten anſchließen. Die Wirtſchaftsgebäude bilden eine Gruppe für ſich. Mit der Ummauerung ſtellte ſich im 10. Jahrhundert der das ganze Gehöft beherrſchende Turm (Bergfrit) ein, der in der Not die letzte Zufluchtsſtätte wird, und aus dem Herrenhofe entwickelte ſich im 11. Jahrhundert eine Verteidigungszwecken dienende Burg. Gern werden wie bei der burgartigen Pfalz Dankwarderode, die Herzog Heinrich der Löwe in Braunſchweig oder bei der Hohenſtaufenpfalz in Gelnhauſen und dem Schloß der Grafen von Flandern in Gent, Waſſerläufe um die Burg geleitet (Waſſerburgen). Kam in dem Äußeren der Steinbauten die Abwehrbeſtimmung dieſer Bauten deutlich zum Ausdruck, ſo ſprach ſich in der Innenausſtattung und feineren Gliederung der Charakter einer reicheren Repräſentation aus, wie ſie das Rittertum hervorbrachte. (Die Wartburg aus dem erſten Viertel des 13. Jahrhunderts.)

Als ſich Städte zu entwickeln begannen — in Deutſchland ſeit dem 12. Jahrhundert erſt, im Anſchluß an die alten römiſchen Siedelungen, an Pfalzen und Burgen oder unter dem Schirm von Kirchen und Klöſtern, — entſtanden ſowohl unregelmäßige Baugruppen als auch planmäßige Anlagen. Handel und Induſtrie — Tuchweberei und Metallinduſtrie — haben in den Niederlanden bereits ſeit dem 11. Jahrhundert zur Entwicklung von Städten geführt, die mit den Biſchofſtädten und alten Siedlungen wetteiferten (Gent, Brügge, Lille, ſpäter Löwen, Brüſſel, Antwerpen). Innerhalb der befeſtigten und mit Türmen bewehrten Stadt bilden wieder die Patrizierhäuſer kleine Burgen für ſich. In Avila in Spanien, in

Wisby auf Gotland sind alte Stadtbefestigungen erhalten, in Köln reichen das Hahnen- und das Severinstor bis in das 12. Jahrhundert zurück. Bologna und S. Gimignano haben mächtige Wohntürme bewahrt. Nur wenige romanische Wohnhäuser sind noch vorhanden, bei denen die Rundbogenfenster bald reihenweise geordnet sind (Overstolzenhaus in Köln, Rathaus in Gelnhausen) und Gesimsbänder die horizontale Flächengliederung hervorheben, bald eine freiere Gruppierung der Fenster beliebt wird (Hofapotheke in Saalfeld). Im allgemeinen herrschte im Profanbau des Nordens der Fachwerkbau mit hohen Giebeln vor.

5. Der gotische Stil.

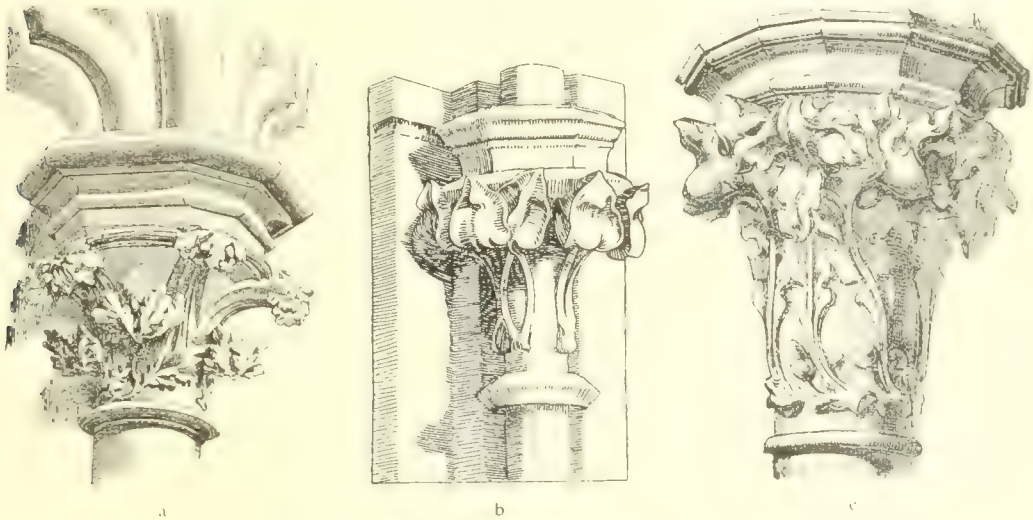
Der Stil, der aus der romanischen Kunst hervorgegangen ist und in seinen Zielen allmählich einen Gegensatz zu dem romanischen und allem klassisch-antiken Formwesen entwickelt hat, wird der gotische Stil genannt. Gegenüber der klassischen Antike und den aus dieser abgeleiteten Stilen erscheint die Gotik als eine Kunstform, in der sich das Kunstempfinden germanischer Völker am klarsten in einer für das ganze Abendland tonangebenden Weise ausgesprochen hat. Der Name rührt von Giorgio Vasari her, der die mittelalterliche Kunst gotisch nannte, weil sie im Vergleich zur italienischen Kunst seiner Zeit, der klassischen Renaissance des 16. Jahrhunderts, als barbarisch, d. h. „gotisch", empfunden wurde. Wiewohl der Name nichts mit den Goten zu tun hat, wird er aus Bequemlichkeit beibehalten, und als Gotik der Stil bezeichnet, der nach der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsteht, im 13. und 14. Jahrhundert blüht, nach und nach das Abendland durchdringt und in einzelnen Gebieten bis über das 16. Jahrhundert hinaus lebendig bleibt.

Die Verbreiterung der Basiliken hatte schon in spätromanischer Zeit, besonders in Nordfrankreich gegen Mitte des 12. Jahrhunderts, zu Versuchen geführt, das Kreuzgewölbe auch auf anderem als quadratischem Grundriß aufzuführen. Um aber das Gewölbe über ein Rechteck mit ungleichen Spannweiten zu schlagen, war man genötigt, zum Spitzbogen zu greifen, der den geringsten Seitenschub ausübt und beliebig erhöht werden kann (Abb. 451 e). Die verlängerten Rippen, die in einem Schlußstein gipfeln und zwischen denen die Gewölbekappen zu viert und zu sechst eingespannt sind, üben auf die vertikalen Stützen, auf denen die Rand- und Kreuzbogen der Gewölbe zusammentreffen, einen Seitenschub aus. Diesem gefährlichen Drucke zu begegnen, legte man starke Widerlager an durch ein selbständiges Strebesystem (Abb. 451, 468, 476). Die äußeren Strebepfeiler, die oft hoch über die Dächer der niedrigen Seitenschiffe aufsteigen, werden mit den Mittelschiffpfeilern durch Strebebogen verbunden, welche den Seitenschub des Gewölbes aufnehmen und zu den Strebepfeilern überleiten.

So entsteht ein geschlossenes System sich gegenseitig bedingender Glieder: stützende Pfeiler, Gewölberippen und Gurte im Innern, den Seitenschub abfangende Strebepfeiler und verbindende Strebebogen im Äußeren bilden das feste Gerüst des ganzen Baues. Alles was diesem statischen Gerüst oder Gerippe nicht dient, wird als bloßes Füllwerk behandelt (Gerüststil). Alles erscheint in rastlos aufwärtsstrebender Bewegung (Vertikalismus), als ein Drängen unruhig wirkender Kräfte. Die Wandmassen, die nichts mehr zu tragen haben, werden durchbrochen, und geben Raum für gewaltige Fenster, die in fortgesetzter Flächenteilung durch ein kunstvolles Spiel vervielfältigter Einzelglieder belebt und mit bunten Glasbildern geschmückt werden (Abb. 473). Das hohe Mittelschiff ist durchaus raumbeherrschend, die schmalen Seitenschiffe sind eine Reduktion des Hauptraums.

Die konsequente Durchführung des Gewölbebaues hat auch auf die Grundrißanlage der Kirchen Einfluß geübt. Die Sicherung der Stützen hatte den Wegfall der Krypten zur Folge, Chor und Langhaus, die der romanische Stil voneinander schied, treten in engere Verbindung, das Wölbungssystem findet im Chor sein Ende. Damit hängt die reichere Ausgestaltung des Chores, seine polygonale Gestalt, der „Umgang" der um den Chor fortgeführten Seitenschiffsgewölbe, nicht selten mit ausstrahlendem Kapellenkranz, zusammen (Abb. 162—64). In der Spätzeit des Stiles wird das Querschiff aufgegeben und die Grundform der Basilika mehr und mehr verlassen. Die Hallenkirche, die Anlage mit gleich hohen Schiffen (Abb. 178) ist eine beliebte Raumform der Spätgotik, bei der die Gewölbe in Stern- oder in Netzformen sich ruhiger schwingend ausbreiten und den starren Vertikalismus der klassischen Gotik abschwächen.

Die Entwicklung des schweren romanischen Pfeilers zum schlanken und reichgegliederten Schaft der Gotik geschah allmählich in enger Beziehung zu den Fortschritten der neuen



a b c

53. Gotische Kapitelle.
a Aus der Ste. Chapelle, Paris. b Straßburg, Münster. c Eßlingen, Frauenkirche.

Wölbungskunst. Aufsteigend von mehreckiger Basis, sammelt er um seinen Kern eine Anzahl stärkerer und schwächerer Halb- und Dreiviertelsäulen (Dienste) zu einem Bündelpfeiler (Abb. 159, 170, 179), der in den Rippen der Gewölbe weiter lebt und sich in der Höhe zu verlieren scheint. Das Kapitell hat an organischer Bedeutung verloren: es fehlt der starke Gegensatz von Stütze und Last. Leiten die Dienste des Schaftes nicht unmittelbar über zu den Gurten und Kreuzrippen des Gewölbes, dann werden sie, ohne daß der Kern ganz verdeckt wird, von leichtem Blätterschmuck umgeben. Bezeichnend für die Gotik wie für den spätromanischen Stil ist das lebendige Gefühl für die heimische Pflanzenwelt, der sie mannigfache Motive entnommen hat (Abb. 161, Textabb. 53 a—c). Für die Frühgotik ist das Knollenkapitell charakteristisch, dann tritt naturalistisches Blattwerk vielfach auf.

Über den Arkadenbogen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen (Abb. 151 d, 170, 177), ist ein schmaler Gang angeordnet, das Triforium (so genannt, weil seine Öffnung dreiteilig ist), und darüber der Lichtgaden, die Fensterarchitektur. Von den Fensterbrüstungen steigen Pfosten auf: sie werden als Stäbe gebildet, schließen spitzbogig zusammen und verästeln sich zu reich gegliedertem Maßwerk (Abb. 152, 153). So nennt man im Gegensatz zu dem Stabwerk der Pfosten die Vereinigung von füllenden

Einzelformen, welche sämtlich aus Zirkelschlägen konstruiert werden können. Aus nur wenigen Grundformen setzt sich dieser Schmuck zusammen, und nur allmählich wurde sein Formenreiz gesteigert. Anfänglich schlug man vom Mittelpfosten nach den Seiten zwei Spitzbogen und schrieb dem so gebildeten Bogenfeld einen Kreis ein; die Kanten der Bogenglieder wurden einfach „abgefast". Aber die Vorliebe für weitere Gliederung und reicheren Schmuck setzte diesem Rahmenwerk „Nasen" (Abb. 157), sphärische Dreiecke bildende Vorsprünge, an und bildete „Pässe" — so nennt man die von Kreisbögen begrenzten Figuren und unterscheidet Drei-, Vier-, Fünfpässe, je nachdem die Figuren aus dem Drei-, Vier- oder Fünfeck entstanden sind (Abb. 156). Auch der Kielbogen, der zu horizontalen Gliederungen als Ornament verwandt wird, ist aus Kreisschlägen entstanden. Eine willkürlichere Form ist die „Fischblase", die mit einigen ähnlichen geschweiften oder flammenartigen Figuren erst in spätgotischen Werken auftritt (Abb. 153, 714).

Über den Spitzbogen der Fenster und auch der Portale erheben sich außen die Wimpergen (Abb. 156), als steile Giebel gebildet. Mit fortschreitender Stilentwicklung wird ihr Umriß reicher geschmückt: aufsteigende „Krabben" (Abb. 455, 180) werden den Schrägen angesetzt und auf der Giebelspitze wird eine „Kreuzblume" errichtet (Abb. 151). Die spätere Zeit des Stils zeigt in den Ziergliedern gern bewegtere und weichere Formen und eine fast barock wirkende naturalistische Wucherung im Ornament — Erscheinungen, die mehr auf ein Streben nach Neubildungen als auf ein Absterben des Stils hindeuten.

Die äußere Architektur entfaltet sich an der Schmalseite, an der der Turmbau gegen den Schub der Gewölbe ein mächtiges Widerlager bildet. Der meist dreitorige Eingang wird auf das reichste geschmückt (Abb. 465, 467, 522), über dem mittleren Tor erhebt sich oft ein mächtiges Radfenster. Der Turmbau selbst tritt in enge Beziehung zum Portale, er bildet mit ihm ein einheitliches Ganze; der Richtung des Stils zufolge wirkt er nicht durch geschlossene Massen; er löst sich auf in ein durchbrochenes Stützen- und Gliederwerk (Abb. 460, 471). Die wagrechten Gliederungen und Simse, die bei den frühgotischen Bauten noch und bei spätgotischen wieder hervortreten, werden mehr und mehr durchbrochen (Statuengalerie Abb. 465) oder überschnitten. Für den Wasserablauf dienen oft phantastisch gebildete Wasserspeier. Von schwerer Grundlage, gestützt von Strebepfeilern, geht der Turm aus dem Viereck über in das Achteck; bei seinem Aufstreben wird er von sich stetig verjüngenden Fialen (Spitztürmchen Abb. 151 b) und über den hohen Fenstern von Wimpergen umstarrt, bis die krabbenbesetzten Rippen seines Helmes in eine Kreuzblume frei auslaufen. Mitunter erhebt sich wie bei der Notre Dame in Paris und beim Kölner Dom über der Vierung noch ein kleines Türmchen, der sog. „Dachreiter" (Abb. 465, 471). Bei den spätgotischen Hallenkirchen sind die Strebepfeiler nach innen gezogen; das Mauerwerk tritt wieder in größeren Flächen auf und bildet Schaugiebel.

Die Verbreitung der Gotik.

Im 12. und 13. Jahrhundert überwiegt in Europa die französische Kultur, auch der Gang der mittelalterlichen Kunstentwicklung bezeugt diese Weltstellung Frankreichs. Nordfrankreich (Ile de France und Picardie) ist die Geburtsstätte der Gotik. Die durchsichtige Klarheit des Stils, seine verständige Kühnheit verschafften ihm in den selbstbewußten Kreisen des aufstrebenden Bürgertums besondere Vorliebe. In ihrem Hochdrang spiegelt sie die mystische Gefühlsweise der mittelalterlichen Weltanschauung.

Die Abteikirche von St. Denis um 1140 ist das Erstlingswerk der Gotik. Im Verlauf eines Jahrhunderts entstehen alle großen nordfranzösischen Kathedralen: Paris, Sens, Noyon, Laon, Chartres, Reims, Amiens, die größte von allen. Verhältnismäßig spät drang

die Gotik nach Südfrankreich, wo sich indessen trotz Anwendung der gotischen Form ein dem Stil fremder Geist ausspricht. Man unterscheidet drei Stufen in der Entwicklung der französischen Gotik. Die Frühgotik, von 1140 bis 1200, führt die Auflösung des aus Erdgeschoß, Empore, Triforium, Lichtgaden bestehenden Aufbaues in einen Gerüststil durch, unterbricht aber noch den Vertikalismus durch wagrechte Gliederungen und bildet die meist runden Pfeiler wuchtig. Ein bezeichnendes Beispiel ist die fünfschiffige Kathedrale von Paris mit gedrungenen Rundpfeilern (Abb. 166) und die von Noyon (1168 begonnen). In die Jahre von 1200 bis 1270 fällt die klassische Zeit der reifen Gotik, in der das Strebesystem klar durchgedrungen ist und das Äußere der Kirche bestimmt. Im Aufbau fehlen die Emporen und die Fenster wachsen. Der gewöhnliche Grundriß hat fünfschiffiges Langhaus und Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dreischiffiges Querhaus (Abb. 162, 161). Beispiele sind die Krönungskirche der französischen Könige, die Kathedrale von Reims (Textabb. 54), dann die Kathedralen von Chartres, Amiens (Abb. 167, 168), die kleine Ste Chapelle am Pariser Justizpalast, die Kathedrale von Beauvais. 1270 bis 1400 bildet sich die Gotik schulmäßig fort, dann hält sie sich bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts im Kampfe mit neuen Kunstanschauungen (einschiffige Saalkirchen, z. B. Albi, Toulouse).

54. Umgang der Kathedrale von Reims.

In der Übertragung gotischer Bauformen in die Nachbarländer Frankreichs waren die Zisterziensermönche besonders geschäftig. Sie bekämpften die Kulturauswüchse der Zeit, aber sie pflegten die Baukunst, sofern sie unnötigen Prunk mied. Der Orden hatte durch seine zahlreichen Klöster (um 1200 waren es 1800!) einen gewaltigen Einfluß. Als die französische Gotik aufkam, stand in Deutschland noch der romanische Stil in voller Blüte. Man entlehnte von der französischen neuen Kunst zunächst einzelnes, das man auf eigene Weise verwertete. Das gibt Kirchen wie der Stiftskirche von Limburg a. L. das Gepräge eines Übergangsstils (Abb. 117). Die ersten vollständig gotisch ausgebauten Kirchen Deutschlands sind die Liebfrauenkirche in Trier und die Elisabethkirche in Marburg. Der französische Kathedralstil findet im Westen und Süden Verbreitung, er zeigt sich am Freiburger (bis zum 14. Jahrhundert) und am Straßburger Münster (Abb. 160, 170). Der Kölner Dom (Abb. 163, 171—73, 176, 177) findet in den Domen von Amiens und Beauvais Vorbilder, besonders in dem Chorumgang mit dem Kapellenkranz. Er ist der am folgerichtigsten durchgeführte gotische Dom, und der Umstand, daß es gelang, den Bau nach langer Unterbrechung im 19. Jahrhundert vollkommen „stilgerecht" abzuschließen, weist deutlich darauf hin, wie sehr in der klassischen Gotik das festgeschlossene logische System die freiwaltende Phantasie einschränkt. Der Stil fand seit dem 13. Jahrhundert schnelle Verbreitung. Die an bestimmten Bauten tätigen berufsmäßigen Baubandwerker, die Steinmetzen und Maurer, hatten sich nach und nach in Bauhütten organisiert. Durch die Wanderungen der Bauleute wurde die neue Bauweise bis in ferne Landschaften übertragen. Regensburg, Wien (der im romanischen Stil Anfang des 13. Jahrhunderts begonnene Stephansdom; der Chor 1340 geweiht), Ulm (Münster), Prag (Veitsdom), Nürnberg bieten hervorragende Beispiele. Die

süd- und westdeutschen Bauten, wie die von Frankreich beeinflußten niederländischen Kirchen (Brüssel, Mecheln, Antwerpen, Herzogenbusch), und auch die Genfer und Lausanner Kathedralen haben keine so selbständige Bedeutung, wie sie den mit weit einfacheren Mitteln geschaffenen Werken der norddeutschen Backsteingotik im Gebiet des Deutschritter-Ordens und der Hansa zukommt. Das Wesen der Gotik, ihre konstruktiven Grundlagen sind beibehalten, aber das schlichte Material forderte eine durchgreifende Änderung in den Zierformen. Die Mauermasse behält ihre Geltung; fein durchbrochenes Maßwerk, schlank aufragende Fialen müssen vermieden werden; die Gliederung wird mit farbigen aus Formen gepreßten Ziegeln erreicht. Musterbauten sind die große Lübecker Marienkirche und die Kirchen und profanen Bauten (Abb. 491, 495) der Mark (Eberin, Brandenburg, Marienburg u. a.). Die Spätgotik hat namentlich in Obersachsen (Annaberg, Abb. 491, vgl. Abb. 487) und in Süddeutschland (Wimpfen am Berg, Nürnberg, Lorenzkirche) hervorragende Raumgebilde von malerischer Wirkung geschaffen.

Wie die norddeutsche Gotik, zeigt auch die Gotik Englands eine große Selbständigkeit. Im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts wird sie verbreitet und verdrängt den normannisch-romanischen Stil. Zu den berühmtesten Kirchenbauten gehören die Kathedralen von Lincoln (Abb. 489), Salisbury (Abb. 486 a b), Canterbury (Abb. 488), Lichfield, York und die Londoner Westminster-Abtei. Eigentümlich ist der englischen Gotik der geschweifte Spitzbogen und der gedrückte sog. Tudorbogen (Abb. 458 a b), der auch in der Spätgotik des Festlandes Eingang fand. Eine besondere Vorliebe hat die spätere englische Gotik für mannigfaltig gestaltete Kreuzgewölbe (Netzgewölbe) mit herabhängenden Schlußsteinen (auch in Holzkonstruktion, z. B. Georgs Kapelle in Windsor), und für die Häufung gerader und rechtwinklig sich kreuzender Gliederungen (Perpendikular- und Rektilinearstil). Die englische Gotik hat einen Einfluß auf Norwegen ausgeübt, während der gotische Steinbau Dänemarks und Schwedens vorwiegend deutschen Einfluß zeigt, am Dom von Upsala arbeiteten Franzosen, an dem von Linköpping Deutsche. Der einheimische Holzbau hat in Skandinavien wie auch in England ein eigenes Gepräge bewahrt, das von dem Stil des Steinbaues sich unabhängig entwickelt hat.

Die Gotik Spaniens steht unter französischem Einfluß. Die hervorragendsten Kirchenbauten finden sich in Toledo, Leon, Burgos, Barcelona. Arabische Dekorationsgesetze bleiben vielfach für die üppig wuchernde Ornamentik in Geltung. Die Klosterkirche in Batalha ist von den portugiesischen Bauten der bedeutendste (Abb. 483). Durch die Kreuzfahrer ist die Gotik auch nach dem christlichen Orient gedrungen (Kathedrale von Famagusta in Cypern u. a.).

In Italien ist die Gotik ein fremder Eindringling. In vollendeter Ausbildung wurde sie gegen Ende des 12. Jahrhunderts von den Zisterziensern über die Alpen verpflanzt, und wenn sie auch in den Kreisen des niederen Volkes Freunde und in den Bettelorden Förderer hatte, so hat sie doch die romanische Tradition, die zur Renaissance überleitet, nicht verwischt. Die Italiener übernahmen nicht das konstruktive Prinzip — der Mailänder Dom (Abb. 501) ist eine Ausnahme —, sie romanisierten den Stil. Den organischen Bezug der einzelnen Bauglieder zueinander gaben sie auf, sie veränderten die Maßverhältnisse, bildeten mehr weite als hohe Räume, schafften der geschlossenen Fläche, der horizontalen Gliederung vorwiegende Geltung und wandten die Spitzbogen, Fialen und Wimpergen mehr spielend an. Die Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi, San Petronio in Bologna, Santa Maria Novella und Santa Croce in Florenz sind Beispiele dieser Art. Der Florentiner Dom, der im Jahre 1296 von Arnolfo di Cambio begonnen wurde (Abb. 516, Textabb. 55), war trotz der geschlossenen Raumbegrenzung durch große ruhige Flächen, die

nur von ſchmalen Fenſtern durchbrochen werden, wohl nach gotiſchen Konſtruktionsprinzipien angelegt, aber die Baugeſinnung iſt nicht mehr rein gotiſch. Die Kuppel über der Vierung, die Brunellesco ohne Lehrgerüſt aufführte und im Jahre 1431 vollendete, iſt ein achtteiliges Kreuzgewölbe, deſſen ſteile Rippen in der Doppelſchale der Kuppel verſteckt ſind. Auf die Strebebogen im Äußeren und die ſpitzbogigen Fenſter, wie ſie auf einem Wandbilde aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch erſcheinen (Abb. 546), hat man ſpäter verzichtet und ſie durch eiſerne Anker und Zugſtangen erſetzt. Große gotiſche Kirchen ſind noch der Dom von Siena, an deſſen Stirnſeite Giovanni Piſano tätig war, die Dome von Orvieto und Lucca.

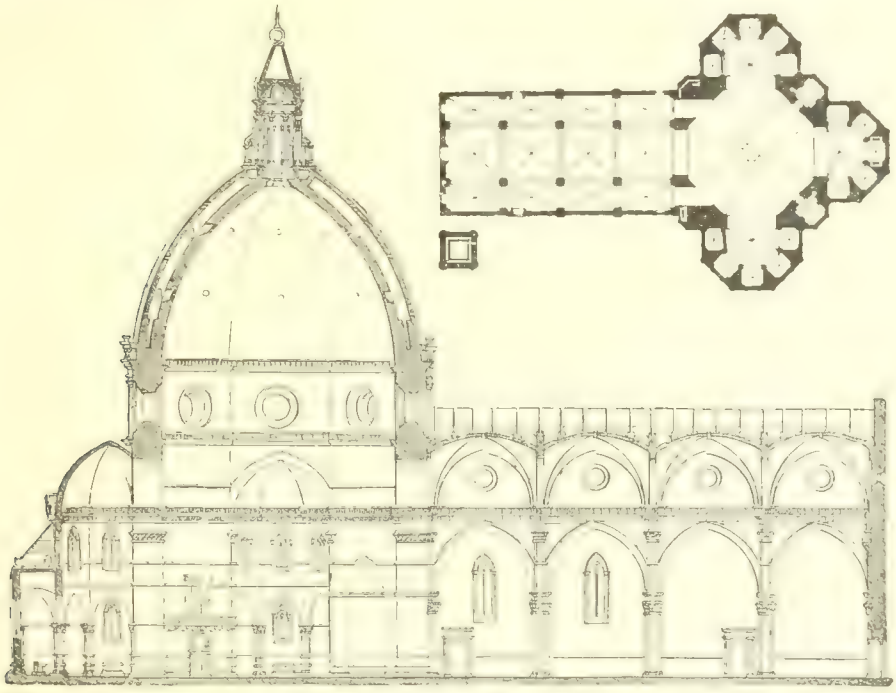


Abb. 55. Grundriß und Durchſchnitt des Florentiner Doms.

Der gotiſche Profanbau.

Der Kirchenbau und die damit verbundene Anlage großer Klöſter war die Hauptaufgabe der mittelalterlichen Baukunſt. Die Kloſterbauten, die über die ganze chriſtliche Welt verbreitet waren, vermittelten die Errungenſchaften der Gotik an den Profanbau, dem ſie vielfach zum Vorbild dienten. Das in gotiſcher Zeit vollendete guterhaltene Ziſterzienſerkloſters Maulbronn (Textabb. 56) zeigt in einem ummauerten Bezirke langs der Kirche um den Hof mit dem Kreuzgang die Wohn- und Verſammlungsräume, den Kapitelſaal, das Schlafhaus (Dormitorium), zwei Speiſeräume (Refektorien) nebſt Küche und Keller. Dahinter liegt die Abtwohnung, davor das Herrenhaus. Für ſich gruppiert ſind die verſchiedenartigen Wirtſchaftsgebäude und neben dem Torturm eine Herberge, eine Kapelle für Fremde und für das Geſinde. Das alte Hoſpiz wurde im 16. Jahrhundert durch einen Fachwerkbau (vorn) erſetzt. Wie im Äußeren ſo entfaltet auch im Inneren der mannigfachen Bauten, die höchſt zweckmäßig angelegt ſind, die Formenſprache der Gotik all ihren Reichtum. Die Hauptrolle ſpielt der den quadratiſchen Hof umziehende Kreuzgang, der

die Verbindung zwischen der Kirche und verschiedenen Klosterräumen herstellt. Er dient nicht nur den kirchlichen Prozessionen, sondern bildet auch mit dem Garten des Klosterhofes eine Stätte beschaulicher Erholung. Zahlreich haben sich Beispiele von Kreuzgängen erhalten, oft in den reichen Formen der Spätgotik (Abb. 487, 503). Nicht selten dienen sie als Begräbnisplätze für Angehörige und Wohltäter des Klosters, so der berühmte Campo Santo in Pisa. Der Mont Saint Michel in der Normandie ist ein Beispiel eines hochragenden befestigten Klosters am Meeresstrand.

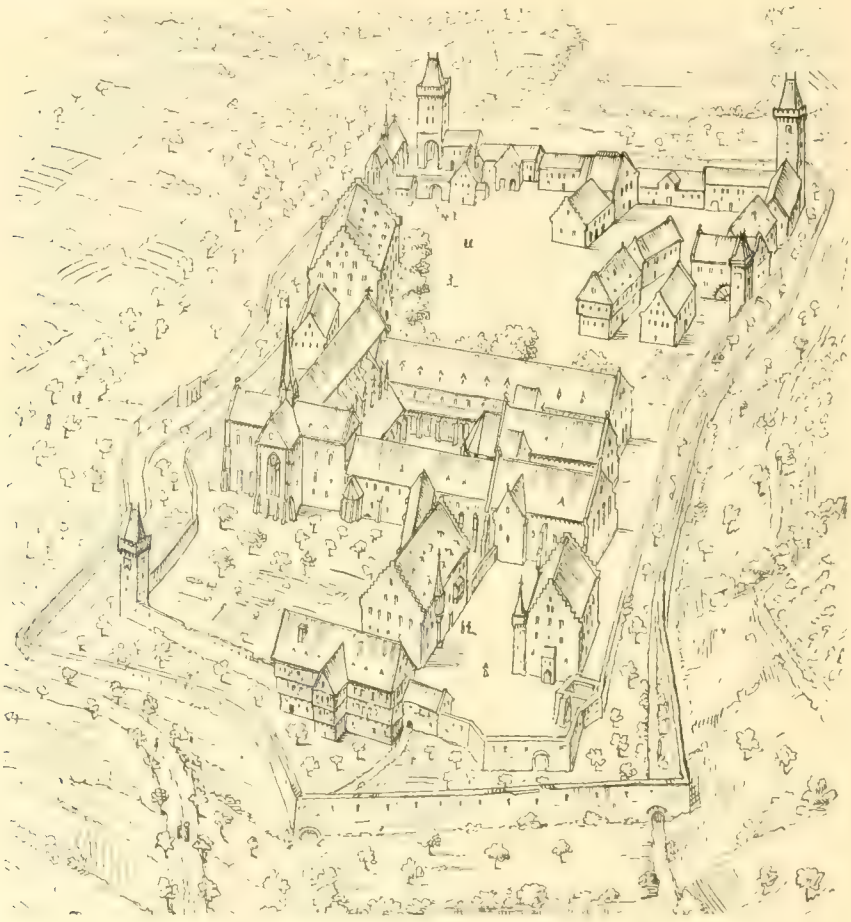


Abb. 50. Abtei Maulbronn aus der Vogelschau.

Für die Wohnsitze der Fürsten und des Adels ist das in romanischer Zeit entwickelte Bauprogramm im wesentlichen auch während der Gotik festgehalten worden, nur macht sich mehr und mehr neben dem Festungsbau ein Repräsentationsbedürfnis geltend. Oft ist der von dem Bergfrit überragten Hauptburg eine Vorburg vorgelagert. Die Burg Eltz (Textabb. 57) in einem Seitental der Mosel zeigt auf hohem Fels, in malerisch wirkender Zusammendrängung, die Bauten einer mehreren Mitbesitzern (Ganerben) zum Wohnsitz dienenden Burg nebeneinander: Palas, Bergfrit, Frauenhaus (Kemenate von caminata der durch einen Kamin heizbare Raum), Kapelle und zahlreiche Neben- und Wirtschaftsbauten werden von Mauern mit Toren und Türmen zusammengefaßt. Wenn auch zahlreiche prächtige Burgen vernichtet worden sind, so haben sich doch in Deutschland, in der Schweiz, in den

österreichischen Alpen, in England, Frankreich und Italien eine Menge Burgen erhalten. Hervorgehoben seien wenigstens Karlstein in Böhmen (Abb. 198), die ostpreußische Marienburg (Abb. 193), die durch Regelmäßigkeit der Anlage auffallende Albrechtsburg in Meißen (Abb. 196). Zu welcher Prachtentfaltung der Burgenbau sich steigerte, mag die Burg Saumur, wie sie eine Miniaturmalerei schildert (Abb. 675), veranschaulichen.

Mit dem Burgenbau wetteifert die bürgerliche Bauweise der zu großer Macht erstarkenden Städte. Die Gemeinden sorgten nicht nur für trotzige Wehrbauten, wuchtige Mauern mit gewaltigen Torbauten (Nürnberg), für Turm- und Brückenbauten (Prag), sie wußten auch ihren öffentlichen Gebäuden und den Häusern der „Geschlechter" das Gepräge selbstbewußter Kraft oder gefälliger Wohnlichkeit zu geben. Überall in den Städten hat aber das Gemeindehaus, das Rathaus den Vortritt. War es ursprünglich eine Vereinigung von Versammlungort der Bürger, Gerichtslaube und Kaufhalle gewesen, so entstanden für die verschiedenen Verwaltungszweige nach und nach selbständige Bauten, die Kauf-, Lager- und Zeughäuser. Das eigentliche Rathaus mit dem großen durchgehenden Bürgersaal bekam mehr repräsentatives Gepräge, und oft wurde sein mächtiger Turm zum Wahrzeichen der Stadt (Abb. 481, 485, 490, 191). Prächtige Rathausbauten und Türme (Belfried, beffroi) sind namentlich in den großen Handels- und Gewerbestädten Belgiens: in Brügge, Löwen, Gent, Brüssel u. a. erbaut worden. Von deutschen gotischen Rathäusern seien genannt diejenigen von Braunschweig, Regensburg, Prag, Nürnberg, Lübeck, Tangermünde, Breslau. Oft sind sie durch eine malerisch wirkende Gruppierung der Bauteile, durch Giebel, Türme und Erker ausgezeichnet. Die italienischen Gemeindehäuser gotischen Stils, z. B. in Pisa, Siena (Abb. 502) und Florenz (Palazzo Vecchio) und der Dogenpalast in Venedig (Abb. 500), wirken durch gewaltige, nur wenig durchgebrochene Mauermassen und ein Streben nach Regelmäßigkeit in der Anlage und Gliederung der hohen Geschosse. Daneben spielen als Versammlungsorte Hallen wie die Loggia dei Lanzi in Florenz eine Rolle. Mit den mächtigen Kauf- und Lagerhallen — wie den Tuchhallen von Brügge und Ypern (Abb. 181), von Krakau und Straßburg, dem Mauthaus in Nürnberg und der alten Wage in Braunschweig — wetteifern die Hospitäler (z. B. das Heiliggeistspital in Lübeck), die Universitätsbauten und Schulen (das Collegium Jagellonicum in Krakau, All Souls College in Oxford), dann die Häuser der Gilden und Zünfte (Artushof der Georgsbrüderschaft in Danzig). Allmählich mehren sich auch die Steinbauten des Bürgerhauses, denn während der gotischen Periode blieb in Mitteldeutschland neben dem Holzbau der Fachwerkbau, im ganzen Norden aber von der französischen Küste bis nach den Ostseeprovinzen und in England und der Lombardei der Ziegelbau vorherrschend. Die nordischen Bürgerhäuser wenden ihre Schauseite meist mit hohem Giebel der Straße zu und entfalten große Mannigfaltigkeit in den Schmuckformen. Nicht selten sind vorkragende Erker oder Eckerlein (Abb. 197), so entstanden

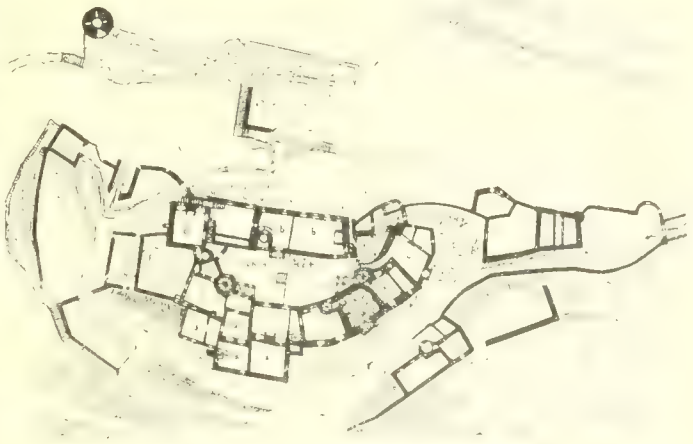


Abb. 57. Grundriß der Burg Eltz.

reizvolle Straßenbilder, wie sie uns allenthalben in deutschen und flandrischen Städten (Nürnberg, Lüneburg — Ypern, Brügge) anheimeln. Von den seltenen Steinwerken haben sich gute Beispiele in Köln, Frankfurt, Nürnberg erhalten, zahlreicher sind sie natürlich im romanischen Sprachgebiet, in Südfrankreich, Spanien, besonders in Italien, wo sich frühzeitig der Palaststil des Bürgerhauses entwickelte. Ein ähnlicher Vorgang läßt sich an französischen reichen Bürgerhäusern, wie an dem Hause des Schatzmeisters Jacques Coeur in Bourges, an dem Hotel de Cluny in Paris und Bourgtheroulde in Rouen beobachten.

6. Bildende Kunst und Kunstgewerbe des Abendlandes.

Frühmittelalterliche und romanische Kunst.

Solange die mittelalterliche Weltanschauung herrschte, entwickelten sich die bildenden Künste, die Malerei und Plastik in enger Abhängigkeit von der Kirche. Die katholische Kirche stellte der Bildkunst die Aufgabe anschaulicher Verdeutlichung der christlichen Glaubenslehre. Geistige Begriffe, religiöse Gedanken galt es zu versinnlichen, nicht aber die Erscheinungswelt treu im Bilde zu spiegeln. Den jungen Völkern, denen die Kirche eine neue Kultur vermittelt hatte, fehlte noch der Sinn für die künstlerische Wiedergabe der natürlichen Form an sich. Sie mußten die Kunst an der Hand der Überlieferung erlernen. Die Gestalten, Szenen, Symbole, die der Maler für die Buchillustration brauchte, oder aus denen in den Kirchen gewaltige Bilderfolgen voll tiefer Theologie und Mystik erwuchsen, waren gegeben und durch langes Herkommen geheiligt. Verständlich vor allem mußte der Künstler sein, deshalb wählte er die der Vorstellung geläufigsten Formen in Haltung, Bewegung und Gebärde. Die menschliche Figur beschäftigt ihn am meisten, alles andere ist ihm Nebensache. So genügen wenige typische Merkmale: ein stilisierter Baum, ein Tor, ein paar Türme zur Andeutung der Örtlichkeit (Abb. 396, 397). Das Hintereinander wird wie bei den alten Orientalen zum Neben- und Übereinander: die einzelnen Szenen werden zum Ablesen aufgereiht (Abb. 395). Bei solcher Abstraktionskraft und Befangenheit liegt dem mittelalterlichen Künstler nichts ferner als die Illusion räumlicher Vertiefung, körperlich schattierender Rundung oder landschaftlicher Stimmung. Um so stärker ist das Stilgefühl und die dekorative Wirkung dieser Malerei. Die Farben sind ebenso konventionell wie die scharf umrissenen Formen; sie wirken durchaus flächig. In enger Verbindung mit der Architektur steht auch die Plastik, und so erklärt sich die logische Geschlossenheit und Harmonie des mittelalterlichen Gesamtkunstwerkes im romanischen und im gotischen Stil.

Aus karlingisch-ottonischer Zeit ist von der monumentalen Malerei, wie sie in der Aachener Kapelle oder in der Ingelheimer Kaiserpfalz angewandt worden ist, nichts erhalten. Die Innenräume der frühmittelalterlichen Kirchen, die uns jetzt oft kahl oder durch moderne Wiederherstellungen entstellt erscheinen, waren aber durch die Malerei belebt mit bildlichen Darstellungen und mit ausdrucksvollen Ornamenten. Allmählich traten an die Stelle der gemalten Gliederungen plastische Gesimse, Friese und Kapitelle, und neben der ornamentalen Plastik entwickelten sich die figürliche Plastik und die Historienmalerei zu selbständigeren Kunstgattungen.

Für den Mangel an frühen Wandmalereien entschädigt der Bildschmuck der in stattlicher Anzahl erhaltenen liturgischen Handschriften: der Evangeliare, Psalter, Sakramentare und der Abschriften spätantiker Literaturwerke wie des Physiologus und der Kalendarien. Alle diese in klösterlichen Schreibstuben entstandenen Schriftwerke sind mit zierlichen Initialen und Illustrationen, mit Miniaturen geschmückt. Gerade diese kostbaren Denkmäler zeigen aber, wie die Buchmalerei der karlingisch-ottonischen Zeit abhängig ist von

älteren Vorbildern spätantiken, byzantinischen, syrisch-orientalischen und irisch-angelsächsischen Ursprungs. Nicht nur die Motive der Darstellung, auch Bau, Tracht und Haltung der Figuren, dann das Geräte und die Art, wie die Landschaft oder der Himmel angedeutet werden — alles ist überkommene Form und Fertigkeit. Selbständiges Gefühl regt sich im linearen Ornament, in dem den jungen abendländischen Völkern geläufigen Band- und Flechtwerk und in einer gewissen Ausdrucksstärke bei der Schilderung bewegter Figuren, besonders aber der Tiere. Einflußreiche Schreibschulen karlingischer Zeit gab es in Metz, Tours, Reims, Corbie, dann in Fulda, St. Gallen, Trier, Reichenau und andere mehr. Wie die mannigfach unterschiedenen Miniaturen dieser Schulen die Fortdauer der altchristlichen und byzantinischen Überlieferung in den religiösen Schilderungen beweisen, so bezeugt ein Hauptwerk der Wandmalerei vom Beginne des 11. Jahrhunderts den engen Zusammenhang mit der Tradition: die Wandbilder von St. Georg in Nieder- und Oberzell auf der Reichenau. Andere Wandmalereien der Zeit finden sich in Burgfelden, Goldbach, Schwarzrheindorf, Brauweiler, Köln, dann in Hildesheim und Braunschweig, in den österreichischen Alpenländern wie in Kärnten (im Dom zu Gurk) und ebenso in Frankreich, Spanien, besonders in Italien, wo neben der Wandmalerei die Mosaikmalerei in einer von Byzanz abhängigen Formengebung in Übung blieb (in Venedig, Rom, Palermo, Cefalù).

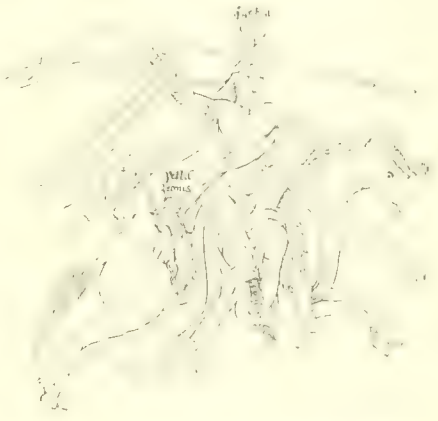


Abb. 58. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.
Das Original 1870 verbrannt.

Die Illustrationen der Buchmalerei seit dem 12. Jahrhundert gehen auch noch von byzantinischen Vorbildern aus, die sie im Sinne eines farbigen Flächenstils verarbeiten. In Regensburg, in Hildesheim, in Thüringen waren Miniatoren tätig. Der „Lustgarten" der Äbtissin Herrad von Landsberg (1175), eine Art Enzyklopädie alles Wissenswerten, stammt aus dem Elsaß. Es sind kolorierte Federzeichnungen (Textabb. 58), in denen den byzantinischen Vorlagen gegenüber eine gewisse Freiheit hervortritt. Aber erst mit dem Aufkommen der Ritterdichtung, für deren Stoffe es keine durch die Tradition geheiligten Vorbilder gab, entwickelte sich im 13. und 14. Jahrhundert eine neuartige Miniaturmalerei auf weltlicher Grundlage. In Frankreich erlangte seit Ludwig IX. die Kunst der Miniatoren durch die Steigerung der Deckfarbenmalerei große Bedeutung. In Paris entstanden die reichsten Werke, ihr Einfluß drang nach England und in die Niederlande (Abb. 555, 561). Bibeln, Gebetbücher, Weltchroniken, Heldengedichte wurden mit Bildern von zunehmend malerischer Haltung, mit feiner Modellierung der Gestalten und dem Bestreben, die Stifterbilder zu individualisieren, in großer Anzahl für höfische Kreise hergestellt. Eine ähnliche Bedeutung hat auch die englische Miniaturmalerei gehabt. Die gleichzeitige Buchmalerei in Deutschland hat nicht dieselbe künstlerische Entwicklung gefunden, das zeigt auch die berühmte Manessische Liederhandschrift (Abb. 559), nicht nur die Verdeutlichung des Gegenständlichen in der Tracht und Bewaffnung, auch die Wiedergabe der Bewegungen und Affekte der Personen geschieht durch typische, immer wiederkehrende Motive. Hauptstätten waren unter anderen Köln und Prag. Hier zeigt sich bald der Zusammenhang mit der allmählich entstehenden Tafelmalerei.

Während die große Malerei der romanischen Epoche in enger Verbindung mit der Architektur einen monumentalen Charakter behielt, gelangte die Skulptur erst seit der Mitte

des 12. Jahrhunderts zu monumentalem Gepräge. Bis dahin war sie im wesentlichen kirchliche Kleinkunst, Kunsthandwerk: sie schuf das Kultusgerät, schmückte die Altäre und Schreine (Abb. 508, 512), bildete Kruzifixe, prächtige Leuchter, zierte die Buchdeckel mit getriebenen Arbeiten, mit Elfenbeinschnitzereien (Abb. 393, 394, 397) und bereicherte alle Gebilde mit derselben Ornamentik, mit der sie die Malerei der Baugliederungen ablöste (Abb. 509, 519). Werke profanen Kunsthandwerks aus dem 10. und 11. Jahrhundert haben sich fast nicht erhalten, um so mehr haben die Bischofssitze und Klöster ihre Geräte trotz der unruhigen Zeiten, in denen Normannen und Ungarn die Länder verwüsteten, zu bewahren vermocht. Sie haben auch die Kunst am besten gehegt und gepflegt. In Sankt Gallen arbeitete Tutilo (Abb. 397), in Trier und in Hildesheim riefen die Bischöfe Egbert und Bernward eine Kunstblüte hervor, und das um 1100 niedergeschriebene Kunstbuch des Theophilus — eigentlich Rogerus von Helmershausen — zeigt, über welche Kunstfertigkeiten in Malerei und Gußwerk, in der Goldschmiedekunst und Glasmalerei die Mönche verfügten. Glasgemälde des 11. Jahrhunderts mit Figuren von Propheten, Moses und König David bunt auf farblosem Grund sind im Dom von Augsburg erhalten. Derselben Zeit gehört der Wandteppich von Bayeux an, der auf einem 63 m langen Leinenstreifen in farbiger Wollstickerei die Eroberung Englands durch den Normannenherzog Wilhelm anschaulich schildert. Das Mobiliar dieser Zeit kennen wir aus Abbildungen auf Miniaturen und aus späten skandinavischen Bauernmöbeln, die die frühen mittelalterlichen Formen gut bewahrt haben.

Für die Kunst der ottonischen Zeit, in der Deutschland sich zur Vormacht der abendländischen Christenheit entwickelt hat, erscheint die blühende Goldschmiedekunst besonders kennzeichnend. Die kostbaren Reliquiare und Bucheinbände mit Zellenschmelz- und Niello-Arbeiten, mit figürlichem Goldschmuck und geschnitzten Elfenbeinauflagen aus Trier und Aachen, der Echternacher Goldeinband mit einer Darstellung der Kaiserin Theophanu († 991), der berühmte goldene Altaraufsatz Heinrichs II. in Paris (aus Basel), die in Regensburg und Essen zu Beginn des 11. Jahrhunderts entstandenen Arbeiten, die Kaiserkrone Konrads II. in der Wiener Schatzkammer und der mit seiner Gattin Gisela in Zusammenhang gebrachte Mainzer Goldschmuck im Deutschen Museum — alle diese Arbeiten entstammen deutschen Werkstätten aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts. In allem rein Technischen, in der Steinfassung, in der Filigran- und Schnitzarbeit der Schmuckstücke (wie der „Fürspane" auf der Brust (Abb. 531), der Fibeln und gebuckelten „Tasseln") sind die Deutschen den Byzantinern, ihren Lehrmeistern, ebenbürtig geworden, nur wo ihnen, wie im Figürlichen die antike Tradition fehlte, bleiben sie befangen. Selbständigeres Gepräge zeigt eine aus Goldblech über einen Holzkern geschlagene Marienfigur (Abb. 506) in Essen aus der Zeit der Äbtissin Theophanu, einer Enkelin Kaiser Ottos II., die trotz ihres starren Ausdrucks und der steifen Haltung Eindruck macht. Die wenig jüngeren Denkmäler, die mit dem Bischof Bernward von Hildesheim (993—1022) in Beziehung stehen, die gegossene Erztür des Michaelklosters, die eherne Christussäule (Abb. 505, 510) und andere Werke, wie die Leuchter der Magdalenenkirche, zeigen das Ringen einer selbständigen, im Volkstum wurzelnden Kunst. Das tritt besonders in dem Bemühen hervor, die Handlung auf den einzelnen Türfeldern möglichst lebendig und stark zum Ausdruck zu bringen — ohne Rücksicht auf die Komposition des Ganzen. In Sachsen blieb der Erzguß in Übung und versuchte sich in Grabplatten (Abb. 507) mit lebensgroßen Gestalten. Daneben spielt die dekorative Ausstattung der Kirchen, an den Arkaden, Chorschranken, Altartischen, Taufsteinen eine immer größere Rolle. Auch die Holzplastik schuf große Kreuzigungsgruppen, die vor dem Chor aufgestellt waren; der Gekreuzigte im Braunschweiger Dom ist der Rest einer solchen Gruppe aus dem 11. Jahrhundert.

Skulptur.

In Italien und in Frankreich war im 11. Jahrhundert der Stand der bildenden Künste und des Gewerbes nicht höher als in Deutschland (Abb. 400). Die Abhängigkeit von Byzanz ist in Italien besonders stark gewesen, während sich in Südfrankreich im engen Zusammenhang mit den Fortschritten der Architektur ein monumentaler plastischer Stil herausbildet. Hier hat sich besonders zum Schmuck der Kirchenportale die Plastik in einer Weise entwickelt, die auf das innigste mit der Architektur verbunden ist. Sie ist weder der Architektur angeheftet, noch steht sie frei im Raum, sondern sie spricht eine tektonische Funktion aus in der üppigen Häufung ornamentalen und figürlichen Schmuckes. In der Provence, der Languedoc und etwas später in Burgund befinden sich die prachtvollsten romanischen Portale und reiche mit Figuren durchsetzte, „historiierte", d. h. erzählende Kapitelle (Abb. 519). Für die Anordnung des figürlichen Schmuckes gibt das Portal von St. Trophime in Arles (Abb. 518) ein Beispiel: inmitten des Giebelfeldes erscheint Christus als Weltrichter, umgeben von den Evangelistenzeichen, darunter zieht sich ein Fries mit den zwölf Aposteln. Mit den Pfeilern sind Heiligengestalten (Abb. 516) verbunden, und über den Gliederungen ist eine Fülle symbolischer Gestalten angeordnet. Wird in diesem Werke die Nachwirkung spät antiker Kunst beobachtet, so zeigen andere Skulpturen in Moissac, in Vézelay (Abb. 515, 520, 521), in Toulouse (S. Sernin), zwar ein Bestreben, die Fesseln byzantinischen Formenzwanges zu sprengen, aber noch eine große Unbeholfenheit in der Formensprache (starre Fältelung, tänzelnde Bewegung).

Einen gewaltigen Fortschritt in der natürlicheren Formengebung bringen die Skulpturen, die an den großen französischen Kathedralen der gotischen Epoche entstehen. Die ältesten langgestreckten Skulpturen von Chartres (Abb. 517) zeigen noch eine gewisse Starrheit und die überkommene Weise der Gewandbehandlung, deren schematisch gefurchte Falten noch an die schnörkelhafte Manier von Vézelay erinnern; aber bald wird die Haltung der Figuren freier und natürlicher, ohne die monumentale Wirkung zu beeinträchtigen. Anfänglich ist der plastische Schmuck auf die Portale beschränkt, die er mit Schilderungen aus dem Marienleben (Grablegung, Himmelfahrt, Krönung) ausstattet. Bald gesellen sich dazu die Darstellung von Propheten, alttestamentlichen Königen, Aposteln, endlich das Jüngste Gericht. Im 13. Jahrhundert verbreitet sich der plastische Schmuck über ganze Fassaden. Die Masse plastischer Bildwerke, die die Gotik zum Schmuck der Kirche brauchte, zeigt ein Blick auf die drei Westportale der Kathedrale von Reims (Abb. 522) — vor der Zerstörung, die übrigens nicht durch deutsche Granaten, sondern durch den Brand der Baugerüste im November 1914 entstanden ist, die zurzeit den Nordwestturm umgaben. Er zeigt auch, wie sich der Bildhauer dem Zwang der aufwärtsstrebenden Architektur fügen mußte, und welcher Kunstgriffe es bedurfte, um das einzelne Werk durch ein Ausschwingen und Vorbeugen der Gestalt zur Geltung zu bringen. Die S-förmige Schönheitslinie des bewegten gotischen Schwunges tritt bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts auf (Senlis, Mantes) der Kölner Apostel (Abb. 472) ist ein späteres Beispiel dieses bewegten Stils. Die Unmenge plastischer Kunstwerke spiegelt gleichsam die mittelalterliche Welt wieder, wie sie die Scholastik, die an der Pariser Universität blühte, umfaßte; jede Figur hat ihre Bedeutung und steht in Zusammenhang mit der kirchlichen Heilslehre. Die Darstellung des Nackten war beschränkt auf wenige Motive, wie die Schilderung des ersten Menschenpaares, der Auferstehenden und der Verdammten im Jüngsten Gericht; so mußte die Gestaltungskraft sich an der Gewandfigur üben. Unter den zahlreichen Figuren der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Chartres, Reims, Amiens (Abb. 522—527), Paris, Bourges sind Werke von unübertrefflichem Adel der Formengebung und von höchster monumentalen Würde, so der „schöne" Gott von

Amiens (Abb. 523) und Frauenbilder von entzückender Anmut wie die Maria aus Reims, (Abb. 526). Die Wirkung aller Skulpturwerke war durch Bemalung gesteigert.

Die deutsche Plastik verarbeitete im 12. Jahrhundert mannigfache fremde Einflüsse, besonders byzantinische Vorbilder in Werken der Kleinkunst (Elfenbeinarbeiten, Goldschmiedewerke), wie sie im Zeitalter der Kreuzzüge verbreitet wurden; aber auch Beziehungen gewisser deutscher Schulen zu Oberitalien und zu Frankreich sind nachweisbar. Allmählich wird die schematische Steifheit, die flächige Frontalität und harte Parallelfältelung, die die Frühwerke feierlich aber unlebendig erscheinen lassen (Abb. 506—508), überwunden. In der üppig wuchernden Ornamentik der romanischen Bauglieder, der Friese und Kapitelle, in deren Geranke und Palmettenwerk christliche Symbole und antike Fabelwesen auftreten (Abb. 509), im Schmuck der Chorschranken und Lettner (z. B. in Halberstadt, Anfang 13. Jahrhundert), der erzenen Taufbecken (z. B. des Reiner von Huy in Lüttich, Abb. 511), der Grabmäler (Abb. 514), besonders der Portale, ganz abgesehen von den zahlreichen Werken der Kleinkunst, entwickelt sich der plastische Stil zu größerer Lebendigkeit und Ausdruckskraft. Am Rhein, an der Maas, in Westfalen, in Oberbayern und Obersachsen entstehen mehr oder weniger von einander abhängige Schulen einer in ihrem Wesen deutschen, wenn auch zum Teil von Frankreich beeinflußten Plastik. Diesen Einfluß zeigen z. B. die Reste eines romanischen Portals im Magdeburger Dom. Die Skulpturen an der goldenen Pforte am Dome von Freiberg in Sachsen (Abb. 528, 529), des Freiberger Lettners (im Dresdner Altertums-Museum), dann die Kanzel und der Lettner der Schloßkirche zu Wechselburg (Abb. 530) offenbaren in der Verarbeitung fremder Anregungen eine größere Selbständigkeit. Bewundernswert ist der Empfindungsausdruck, der Schwung der monumentalen Auffassung und die Harmonie der Erscheinung. Noch andere Werke dieser Art sind das Grabmal des Wiprecht von Groitzsch zu Pegau in Sachsen — das Idealbild eines deutschen Ritters —, die Grabmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Braunschweiger Dom und des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg. Alle diese bewundernswerten Werke sind von 1220 bis um 1240 entstanden.

Um diese Zeit, als der einheimische romanische Stil noch in voller Blüte steht, dringt die klassische französische Gotik nach Deutschland. Indessen zeigen die edlen Bildwerke im Westchor des Domes von Naumburg (Abb. 531), die um 1240 bis gegen 1270 entstanden sind, weniger französischen Einfluß als vielmehr selbständiges künstlerisches Bemühen um charaktervollen Ausdruck. Sie stellen zwölf Stifter und Wohltäter der Kirche in zeitgenössischer Tracht und in einem der monumentalen Wirkung und ihrer Würde nichts nehmenden Realismus dar. Mögen auch die Bewegungsmotive und die Gewandbehandlung an gewisse Reimser Vorbilder erinnern, der große unbekannte Naumburger Plastiker bekundet einen persönlichen Stil. Verwandte Arbeiten sind Skulpturen in der Schloßkirche zu Meißen. An Reims erinnern in den allgemeinen typischen Motiven eine Anzahl berühmter Bildwerke des Domes von Bamberg (Abb. 532—534), aber in diesen wie in den Naumburger Werken geben die deutschen Bildhauer den Franzosen nichts nach, in der individuellen Charakteristik sowenig wie in der monumentalen Gesinnung. Noch andere Werke einer ähnlichen Kunst bergen die Münster in Straßburg und in Freiburg. Der monumentale Stil, der diese Arbeiten auszeichnet und sie in einzelnen Gestalten selbst antiken Werken vergleichbar macht, war eine Wirkung des architektonischen Zwanges, dem die Plastik noch unterworfen war. Die Gebundenheit an die Architektur bewahrte vor übertriebener Bewegung, vor jenem Ausschwingen der Körper, die für die spätere gotische Kunst des 14. Jahrhunderts charakteristisch ist.

In gotischer Zeit wurde der Eifer, die Portale, Pfeiler und die Lettner, Sakramentshäuser, Altäre wie das Chorgestühl und die Kanzeln mit figürlichem Schmuck zu füllen,

außerordentlich groß. Aber indem sie sich verbreitete, verflachte die Plastik oder wurde manieriert, und das war ihr Schicksal in Deutschland wie in Frankreich und in England, wo die monumentale Skulptur im 13. Jahrhundert ebenfalls geblüht hatte. Dagegen nahm die Grabmalplastik überall einen bemerkenswerten Aufschwung und führte mehr und mehr zu einer individualisierenden Charakteristik der Dargestellten. In verschiedener Weise wurden die Grabskulpturen ausgeführt, als einfache Platte aus Stein oder Messing mit dem Bildnis des Verstorbenen, dann mit Reliefbildern (Abb. 511), oder die Gestalt aufgebahrt und von einer Platte überdeckt und von trauernden Figuren umgeben (Abb. 512). In den Domen von Mainz, Würzburg und Regensburg, Frankfurt a. M. (Holzhausen-Grabmal), Prag sind gute Beispiele vereinigt. Zuweilen wuchsen die Grabmäler zu gewaltigen Monumenten an, so die Scaliger-Gräber in Verona, das Grabmal des Barnaba Visconti in Mailand. In England, wo sich Grabfiguren zuweilen auch aus Holz, mit Metall umkleidet, besonders aber Alabasterwerke erhalten haben, fällt die unruhige Haltung — oft mit gekreuzten Beinen — der Gestalten auf (Beispiele in der Westminster Abtei, Gloucester). In Frankreich enthalten die Kathedralen von Bourges, Amiens, Rouen ausgezeichnete Grabmäler, und die Königsgräber in St. Denis zeigen in einer vom 12. zum 14. Jahrhundert reichenden Folge den zunehmenden Realismus in der Charakteristik der Verstorbenen.

An dieser Entwicklung zu einer möglichst naturtreuen Darstellung sind namentlich niederländische Künstler, Vlämen und Wallonen beteiligt, von denen eine Anzahl für den Hof tätig gewesen sind. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts zog der Hof der Fürsten von Burgund die niederländischen Bildhauer an. Von den Künstlern, die Philipp der Kühne nach Dijon berief, war Claus Sluter (1384–1414), über dessen Herkunft freilich nichts sicheres feststeht, der bedeutendste. Am Portal der Karthause von Champmol bei Dijon stellte er die Mutter Gottes mit dem Kinde dar, vor ihr den Herzog und die Herzogin, während die Heiligen Johannes der Täufer und Katharina die Knieenden empfehlen. Die prachtvoll charakterisierten Gestalten sind in schwere und weite Gewänder gehüllt, die auf dem Boden schleppen und sich in Falten häufen. Bald darauf (1395—1404) ist der sog. Mosesbrunnen (Abb. 510) entstanden, eigentlich der Fuß zu einer verlorenen Kreuzigung, an dessen sechs Seiten die Gestalten von Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel, Jesaias zwischen schmachtigen Säulen stehen, welche trauernde Engel tragen. Einer der Mitarbeiter an diesem Kalvarienberg war der Holländer Claus de Werve. Dieser Künstler hat auch das Grabmal Philipps des Kühnen († 1404) vollendet: Der Herzog ruht auf dem Sarkophag, zwei kleine Engel halten seinen Helm. Um den Sarkophag sind unter zierlichen gotischen Baldachinen in Gruppen Beter angebracht (Abb. 539).

Einen stetigen Lauf nimmt die Entwicklung der Plastik während der spätromanischen und der gotischen Epoche in der Lombardei und in Toskana. Sie steht in enger Verbindung mit der Architektur, deren Glieder sie schmückt. Der Stil dieser Kunst, die auch größere Aufgaben wie die Gruppe des hl. Martin am Dom zu Lucca (Mitte 13. Jahrhundert) löste, unterscheidet sich von dem der gleichzeitigen gotischen Kunst im Norden der Alpen durch den engeren Anschluß an antike Vorbilder.

Im Zusammenhang mit der lombardisch-toskanischen Bildnerschule steht der Bildhauer Niccolò di Piero, genannt Pisano (um 1210 bis um 1278), der anscheinend aus Apulien gekommen war, wo sich unter dem Hohenstaufenkaiser Friedrich II. um 1240 zu kurzer Blüte eine Bildhauerschule gebildet hatte, deren Werke (Büsten, Statuen) eine Nachahmung der römischen Antike verraten. In Niccolos Arbeiten wird die Anlehnung an die Antike besonders deutlich bemerkbar. Sein Hauptwerk ist die berühmte Kanzel im Baptisterium zu Pisa (Abb. 535). Sechseckig ist ihr Aufbau, der auf sechs Säulen und einer Mittelsäule

ruht. Die Bilder der Brüstung, die in ihrem überfüllten Hochreliefstil von spätrömischen Sarkophagen beeinflußt sind, verherrlichen das Evangelium, sie stellen dar die Verkündigung und die Geburt Christi, die Anbetung der Könige (Abb. 537), die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht. Gestalten der christlichen Tugenden schmücken die Kapitelle der Eckſäulen (Liebe, Stärke, Demut, Treue, Unschuld, Glaube). Auch die achtseitige Kanzel des Domes von Siena (1266—68) hat Niccolò mit seinen Gehilfen geschaffen. In ihren Brüstungsreliefs wird ein Fortschritt des Stiles in einer Abwendung von der Antike und in einer größeren Freiheit der Formengebung erblickt. In Perugia schuf er den in drei Schalen sich aufbauenden Brunnen neben dem gotischen Rathause, am Grabmal des hl. Dominicus zu Bologna in St. Domenico war er mit tätig (Sockelrelief).

Niccolòs Sohn Giovanni (um 1250 geb., nachweisbar 1266 bis 1313) befreit die gotische Plastik aus der architektonischen Gebundenheit und sucht ein persönliches Empfinden in temperamentvoll bewegten Figuren auszudrücken. Lebenswahrheit und der dramatische Ausdruck seelischer Regungen sind seine Ziele. Sein kecker Naturalismus hat auf die Weiterentwicklung der Plastik des Trecento nachhaltig eingewirkt. Giovannis Hauptwerke sind die Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja und für den Dom zu Pisa (im Museo Civico), namentlich die erstere offenbart in den Reliefs der Brüstung große dramatische Kraft; an den Figuren der vortrefflich charakterisierten Sibyllen begeisterte sich Michelangelo. Wie sein Sohn Giovanni, so waren auch andere Gehilfen Niccolòs mit diesem oft zu gemeinsamer Tätigkeit verbunden. Zu ihnen zählt Arnolfo di Cambio und der Klosterbruder (Frate oder Fra) Guglielmo aus Pisa, der auch an der Arca, dem Grabmal des heiligen Dominikus in Bologna mitgewirkt hat.

Unter dem Einflusse Giottos (S. 85) entwickelte sein reiches Talent Andrea Pisano (ca. 1273—1348), der in einem Reliefstil mit wenigen aber charakteristischen, in klarer Übersicht angeordneten Figuren, das Wesen des geschilderten Vorgangs anschaulich zu machen wußte. Sein berühmtestes Werk sind die Bronzereliefs an der Südtür des Baptisteriums zu Florenz, mit Szenen aus der biblischen Geschichte und die Schilderungen gewerblichen Treibens (Schiffer, Töpfer, Bildhauer usw.) am Glockenturme des Domes, denen Zeichnungen Giottos, der den Entwurf zum Campanile lieferte, zugrunde lagen. Ein Hauptwerk der Sieneser Bildnerschule ist der plastische Schmuck der Domfassade in Orvieto. Ein gewisses Schönheitsgefühl in der weichlicheren Schilderung des gut beobachteten menschlichen Körpers ist charakteristisch für den Ausgang der Sieneser Schule. Aber die Befreiung der Skulptur aus den Fesseln der Architektur führte doch erst die Renaissance herbei, deren Anfänge in der dekorativen Skulptur beobachtet werden (Abb. 538).

Malerei.

Bis in das 12. Jahrhundert war in Italien die Mosaikmalerei im Schwunge geblieben. Ihre technische Gebundenheit war der Ausbildung typischer Formen günstig gewesen, ihre Art der Darstellung hatte auch die Wand- und Tafelmalerei ergriffen. Byzantinische Einflüsse waren verbreitet. Einen Versuch, mit dieser Überlieferung zu brechen, zeigt die thronende Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz, die von den Zeitgenossen als eine künstlerische Tat mit Begeisterung begrüßt wurde (Abb. 543). Das Bild wurde dem Cimabue zugeschrieben; es ist ein Werk der Sieneser Malerschule, die sich in der Verschmelzung byzantinischer und gotischer Weise zu einer eigentümlichen Richtung entwickelte. Eigentümlich ist den altsienischen Andachtsbildern der auf gefällige Formen, auf schwärmerische Anmut und holdselige Schönheit der Erscheinung gerichtete feierliche Zug. An der Spitze dieser Schule steht Duccio di Buoninsegna (1282—1319). Die bedeutendste Schöpfung Duccios ist ein großes Altarwerk (1311) für den Dom seiner Vater-

stadt, das auf der einen Seite noch in altertümlicher symmetrischer Anordnung eine von der Gemeinde verehrte thronende Madonna (maëstà) darstellt, auf der anderen Seite in einer Anzahl von einzelnen Feldern Szenen aus der Leidensgeschichte Christi schildert. Einen großartigen Zug offenbart der fast gleichzeitige Simone di Martino, der in dem Stadthause zu Siena ebenfalls eine Majestas und um 1328 ein lebensvolles Reiterbildnis an die Wand malte. Neben ihm waren die Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti für das Stadthaus tätig. Ambrogios Hauptwerke waren die großen allegorischen Wandbilder „des guten und des schlechten Regiments" (Abb. 544 eine Figur daraus).

Als Begründer der modernen Malerei wird Giotto di Bondone (1266—1337) gefeiert. Er hat Vorläufer gehabt wie jenen Pietro Cavallini, der in S. Cecilia in Trastevere ein Weltgericht malte, und wie die Maler, die um 1250 die Oberkirche von Assisi mit biblischen Darstellungen geschmückt haben von im wesentlichen dekorativer Wirkung. Giottos große Bedeutung liegt in seiner Gabe, nicht nur schlicht die biblischen Vorgänge zu erzählen, sondern auch in seiner Fähigkeit, uns die heiligen Personen in ihrem Wesen überzeugend nahe zu bringen. Mag er Ereignisse des Neuen Testaments und Allegorien schildern wie in Sa. Maria dell' Arena in Padua (Abb. 545), oder von dem Leben des hl. Franz und Johannes des Täufers erzählen, wie in den Chorkapellen der Bardi und Peruzzi in Sa. Croce zu Florenz — immer durchpulst seine Gestalten wirkliches Leben, immer glauben wir an die Notwendigkeit ihres Handelns. Fast ausschließlich handelt es sich um Werke der Wandmalerei*), der in Italien eine ungleich bedeutsamere Rolle zukommt als der Tafelmalerei. Der Stil der Wandmalerei aber widerstrebt dem Ausmalen ins Einzelne, der Künstler muß sich zu beschränken wissen auf das Wesentliche der klar gruppierten Handlung, auf den deutlichen Umriß gewissermaßen der Charaktere. In der dramatischen Lebendigkeit der Charakteristik erscheint Giotto als ein Geistesverwandter Giovanni Pisanos (s. S. 84). Giotto hat nicht so sehr die Darstellungsmittel seiner Kunst erweitert, als ihren Inhalt vertieft, indem er ihn beseelte zu natürlicher Verständlichkeit.

Von Giottos zahlreichen Schülern und Nachfolgern sind die namhaftesten Orcagna und Spinello Aretino. Orcagnas Ruhm knüpft sich vornehmlich an das in der Strozzikapelle in S. Maria Novella zu Florenz von ihm ausgeführte Fresko, das Paradies darstellend. Spinello entfaltete in Siena und Pisa eine große Wirksamkeit. Hier, an den Wänden des mit einer offenen Halle umschlossenen Friedhofs (Campo Santo, Abb. 503), bot sich der Malerei ein weites Feld dar. In dem umfänglichen Kreise der dortigen Wandgemälde, Werken verschiedener Künstler, ist die Allegorie, die „den Triumph des Todes" zum Gegenstand hat, das bedeutungsvollste. Solche allegorische Vorwürfe waren nichts Seltenes in der Kunst des 14. Jahrhunderts: in ihnen spiegelt sich deutlich die Einwirkung der beiden in Italien herrschenden Mönchsorden, der Dominikaner und Franziskaner. Unwillkürlich erfuhren die Künstler die Beeinflussung der in beiden Orden waltenden Vorstellungswelten. Während aber in den Dichtungen der Franziskaner poetische Innigkeit

*) Man unterscheidet zwei Arten von Fresko-Wandmalerei. Bei der einen und älteren (fresco secco) wurde der geglättete und trockene Mauerbewurf mit Kalkwasser angefeuchtet und darauf mit Farben gemalt, die mit Kalk und Wasser angerieben wurden. Zur Steigerung der Wirkung wurden auch Temperafarben verwendet. Bei der späteren (14. Jahrhundert) Freskomalerei (buon fresco) malte man auf den frischen noch feuchten Mauerbewurf, also naß in naß. Die Temperamalerei bediente sich einer Art Farben, die mit eiweißhaltigen Bindemitteln (Eigelb und Feigenmilch, Honig oder Wein) versetzt sind und auf die mit Kreide überzogene (grundierte) Holztafel aufgetragen werden. Die Ölmalerei, bei der Öl als Bindemittel der Farben dient, kommt seit Ende des 15. Jahrhunderts in der Geratmalerei in den Niederlanden vor. Erst um 1520 kommt die Malerei auf grundierte Leinwand in Italien auf und verdrängt allmählich die Malerei auf Holztafeln.

sich kundgibt, haftet der Dominikaner Weise eine lehrhafte Absicht an. Dieser lehrhaften Sinnesweise entspricht der „Triumph des Todes", dessen Urheber noch nicht nachgewiesen ist. Irdische Lust und gottselige Beschaulichkeit werden einander gegenübergestellt; es wird geschildert, wie Engel mit Teufeln um die Seele kämpfen, wie der Tod unbarmherzig in das Leben eingreift, den Glücklichen niederwirft und von den Armen und Elenden umsonst um Erlösung angefleht wird. Der Zug nach natürlichem Ausdruck der Empfindung, der durch die Kunst Giottos und seiner Schule geht, bekundet sich namentlich in der Gruppe der Reiter, die auf dem Ausritt zur Jagd auf Särge mit verwesten Leichen stoßen (Abb. 517).

Dem Antrieb und der Eingebung der Dominikaner verdankt die sog. spanische Kapelle in S. Maria Novella in Florenz ihren Wandschmuck, der den „Triumph des hl. Thomas von Aquino" und „die streitende und die triumphierende Kirche" in verschiedenen, nur äußerlich zusammenhängenden Szenen darstellt (Abb. 516).

Die Gotik war in den Ländern nördlich der Alpen der Entwicklung der Wandmalerei abträglich. Immerhin haben sich nicht nur in Westdeutschland, sondern auch im Gebiete des Backsteinbaues (z. B. in Lübeck, Riga) Reste ansehnlicher Wandgemälde erhalten, die freilich meist spätere Übermalungen erlitten haben. Auch die gotischen Burgen hatten Wandgemälde, z. B. die Burg Runkelstein in Tirol mit Darstellungen aus höfischen Dichtungen.

Kunstgewerbe.

Im 12. Jahrhundert ging allmählich die bis dahin in den Klöstern geübte Kunsttätigkeit in Laienhände über. Die erstarkende Macht der Städte hat diese Verweltlichung des Handwerks befördert, das sich im gotischen Zeitalter in Zünften zu organisieren begann. Wiewohl durch diese veränderte Lage mehr volkstümliche Elemente in der Kunst zum Ausdruck kamen, so blieb sie doch mit der Kirche innig verbunden. Wie das Kunstgewerbe die Bauten schmückte, so bereitete es auch das Kirchengerät und den Prunkornat für den Altardienst der Geistlichen.

Das führende Gewerbe in romanischer Zeit ist die Metallkunst und der Kupferschmelz. Beide entwickeln sich besonders in Niederlothringen, an der Maas, am Rhein und in Limoges zu hoher Blüte. Der Bronze- und Gelbguß (Dinanderie nach einem Hauptherstellungsort Dinant an der Maas) findet, wie auch in gotischer Zeit, Verwendung in der Erzeugung von Taufbecken (Abb. 511), Lesepulten (Abb. 562), Wasserkannen (Aquamanilien), Leuchtern, Türgriffen (Abb. 556). Der Kupfer- oder Grubenschmelz, den die spätrömische und die Völkerwanderungskunst (s. S. 61) geübt hatten, kam im 12. Jahrhundert wieder mehr in Aufnahme. Ein Hauptmeister war Nicolaus von Verdun; 1181 schuf er einen Altaraufsatz in Klosterneuburg bei Wien und zierte ihn mit Grubenschmelztafeln, auf denen er das Leben und die Leiden Christi und alttestamentliche Szenen in ausdrucksvoller Zeichnung und schöner Gewandbehandlung schilderte. Die vergoldeten Figuren stehen auf kobaltblauem Grund, die Innenzeichnung ist mit roten und blauen Schmelzen gefüllt, während die Nimben, die Wolken und das Geräte noch mit grünen, gelben und weißen Schmelzen gehöht sind. Dadurch erhalten die flachen Tafeln Abwechslung und farbigen Reiz. Für Köln arbeitete Nicolaus den hl. Dreikönigenschrein mit 21 prachtvollen getriebenen Silberfiguren von Propheten und Aposteln und vollendete 1205 einen Marienschrein für Tournai. Von Godefroid de Claire aus Huy rührt der Heribertschrein (Abb. 512) in Deutz her. Aber die Tätigkeit der rheinischen, westfälischen, vor allem auch der Goldschmiede von Limoges, war seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts außerordentlich rege, und alle diese Kunstgebiete sind Italien gegenüber, das enger an der byzantinischen Überlieferung gebunden scheint, im Fortschritt. Die Glasmalerei fand seit dem 12. Jahrhundert mehr

und mehr Anwendung zum Schmuck der Kirchen, deren Fenster immer größer wurden. Gefärbte Glasplatten werden einem Mosaik gleich zusammengesetzt. Die Umrisse der Zeichnung werden durch die Bleifassung gegeben, die Innenzeichnung durch Auftragen von Schwarzlot. Es ist eine rein dekorative Flächenkunst, in der namentlich Frankreich monumentale Wirkungen erreicht (romanische Beispiele in Le Mans, Saint Denis, Chartres, Reims, Paris). Deutsche romanische Glasbilder finden sich in Köln (St. Kunibert), besonders schöne in der Elisabethkirche zu Marburg. Die romanische Textilkunst in Wirkereien, Webereien und Stickereien war hoch entwickelt und diente fast ausschließlich der Kirche. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts wurde in farbiger Wolle auf Leinwand der Teppich von Bayeux mit der Schilderung des Normannenzuges nach England gestickt, ein Jahrhundert später sind die gewirkten Wandteppiche im Dome von Halberstadt entstanden, aber sowohl die deutschen wie auch die französischen Teppichwirkereien werden von den flandrischen übertroffen. Die Seidenweberei ist von orientalischen Vorbildern beeinflußt worden. Von romanischem Holzmobiliar hat sich wenig erhalten, aber die volkstümlichen Verzierungsweisen romanischer Zeit haben noch lange, besonders in der nordischen Kunst, nachgewirkt.

Während sich im Zeitalter des romanischen Stils das Ornament verhältnismäßig frei entwickelt, zeigt die Dekoration der Gotik eine viel größere Abhängigkeit von der Architektur, deren strukture Formen dem Geräte jeder Art in verkleinertem Maßstabe aufgeprägt werden. Dieser architektonische Formenzwang hat die Erscheinung der Geräte durchaus bestimmt, aber die bereits in spätromanischer Zeit auffallende Anwendung eines Naturvorbildern entnommenen Pflanzenornamentes steigert sich bis zu einer naturalistischen Nachahmung der heimischen Flora. Auf allen Gebieten angewandter Kunst, in der Goldschmiedekunst, im Erzguß, in der Glasmalerei (Abb. 562, 563) und im Mobiliar wird die konsequente Durchführung im Architekturstil der Gotik beobachtet. Die Verfeinerung, die die aus Frankreich eindringende ritterliche Kultur mit sich brachte, zeigt sich in der Zierlichkeit der religiösen und profanen Elfenbeinschnitzerei (Abb. 560) und in der Schönheit der Geschmeide, die selbstbewußte Kraft des Bürgertums in dem Reichtum der Geräte und dem Prunk der Gewänder. Mannigfache Bereicherungen im Technischen (z. B. der durchleuchtende Silberschmelz) führen das Gewerbe zu einer hohen und selbständigen, d. h. von der romanischen Tradition unabhängigen Entwicklung. Außerordentliche Bedeutung gewinnt jetzt die Glasmalerei, für deren Entfaltung die Wandauflösung der Gotik vielfach Gelegenheit bot. Im 13. Jahrhundert hat Frankreich, im 14. Jahrhundert Deutschland die Führung. An ihren Werken ist der monumentale Stil und die dekorative Wirkung der gotischen Malerei erst recht zu ermessen. Am Rhein, im Elsaß, in Bayern und in der Schweiz sind prachtvolle Beispiele gotischer Glasmalerei erhalten (Abb. 551).

Zu dem zunehmenden Reichtum des kirchlichen Mobiliars gesellt sich nun auch das profane Hausgerät in Holz und Metall, seit die Burgen, die Gemeindehäuser, die Zunft- und die reichen Patrizierhäuser den Reiz der Innenausstattung steigern. Zur Wohnungsausstattung gehören Getäfel und geschnitzte Möbel wie bisher zur Ausstattung der Kirchen die reichgeschnitzten Altäre, das Chorgestühl (Abb. 557), und mit dem Altargerät wetteifert das weltliche Tafelgerät. Mehr und mehr erweitern sich auch die künstlerischen Ansprüche in der Teppichwirkerei, in den gewebten Stoffen und in den Nadelmalereien. Ihren Höhepunkt erreicht diese ganze kunstgewerbliche Bewegung in der Gotik des 15. Jahrhunderts, in der namentlich auch Deutschland auf allen Gebieten selbständig in den Wettbewerb mit den übrigen Kulturmächten des Abendlandes auftritt. In der Ornamentik zeigt die bis tief in das 16. Jahrhundert hineinreichende Spätgotik eine außerordentliche Fülle und spielende Zierlichkeit in der Durchbildung der stilistischen oder naturalistischen Pflanzenmotive.

III. Kunst der neueren Zeit.

1. Die italienische Renaissance.

Mit dem französischen Worte Renaissance („Wiedergeburt") bezeichnet man im allgemeinen jene tiefgreifende Wandlung in der Kultur des Abendlandes, die von der durch die Kirche bestimmten Weltanschauung des Mittelalters hinüberleitet in die moderne Lebensauffassung, die das persönliche Empfinden (den Subjektivismus) in allen Lebensäußerungen zur Entfaltung bringt. Das Aufkommen des neuen Geistes wird in Italien seit dem 14. Jahrhundert bemerkt. Dabei gewinnt in den durch Gewerbfleiß und Handel blühenden Städten das Bürgertum an selbstbewußter Kraft und wetteifert in gesellschaftlicher Bildung, in Ruhmsucht und Prachtentfaltung mit den ritterlichen Herren und Tyrannen. In der Literatur erlangt die Volkssprache Ebenbürtigkeit neben der offiziellen Latinität (Dante), schafft vor allem der Humanismus der wissenschaftlichen Erkenntnis freiere Bahn und erzeugt allmählich das alle romanischen Völker durchdringende Vorurteil einer zur Weltherrschaft berufenen „lateinischen" Kunst und Kultur. In der Kunst aber tritt der Mensch in seinem persönlichen Empfinden gegenüber sich selbst und gegenüber der ihn umgebenden Natur in sein volles Recht.

Von dem allgemeinen Begriff der Renaissance als dem Erwachen der Persönlichkeit, der Individualität, ist zu trennen die Wiedergeburt oder das Wiedererkennen der „guten Kunst" der klassischen Antike, die die Italiener der „barbarischen", „gotischen" mittelalterlichen Kunst gegenüberstellen. Der Maler Vasari, der 1550 seine Künstlerbiographien herausbrachte, hatte mit der „Wiedergeburt" (rinascità) den Aufschwung der Künste nach der Barbarei des Mittelalters überhaupt gemeint. In Italien zielen die Bestrebungen dieser Renaissance aber erst im 15. Jahrhundert bewußt auf das Ideal einer klassischen Kunst hin, und man ist übereingekommen, die im 15. und 16. Jahrhundert dieser Richtung folgende Kunst Renaissance (im engeren Sinne) zu nennen. In Florenz tritt die neue Kunstbewegung zuerst auf, sie entwickelt sich schnell zu einer national italienischen und gewinnt nach und nach eine internationale Bedeutung. Denn bei allen romanischen Völkern findet diese formale Kultur und Verherrlichung der Sinnlichkeit im Geiste der klassischen Kunst willige Aufnahme, während sie bei den ganz und den vorwiegend germanischen Völkern mehr oder weniger auf Hemmungen gestoßen ist. Bei den von Grund aus anders gearteten Deutschen z. B. war die Bewegung zur Befreiung von den Fesseln, in die die mittelalterliche Kirche das Leben und die Kultur gelegt hatte, viel mehr auf sittliche und religiöse als auf weltliche und ästhetische Ziele gerichtet. Neben die verführerische Formkultur des Südens tritt die ernste Inhaltskultur des Nordens.

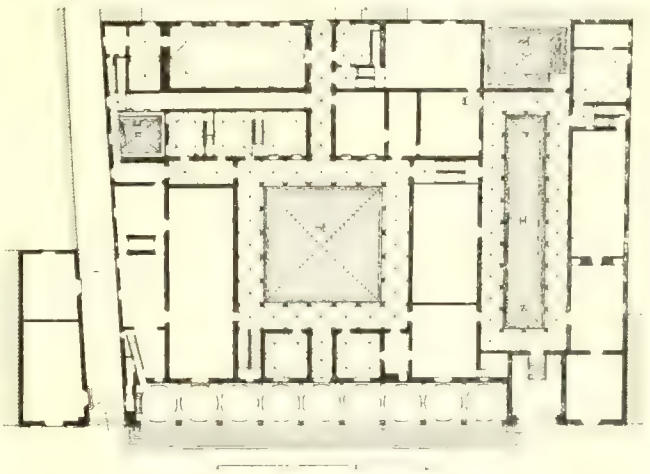
a) Die Baukunst der italienischen Renaissance.

Das 15. Jahrhundert (Quattrocento).

Kennzeichnend für die Frührenaissance, das Quattrocento, ist das allmähliche Verlassen der mittelalterlichen Tradition und die zunehmende Anlehnung an die Bauformen der spätrömischen Antike. An einzelnen aus dem Bauorganismus losgelösten Ziergliedern,

an Friesen, Kapitellen, Säulen und Pilastern von Bauten antiker Kunst, und nicht zum geringsten Teile an Erzeugnissen der Kleinkunst und des Kunsthandwerks, bildete sich die Freude an einer der antiken verwandten Formensprache und die Lust an einer in den Einzelheiten sorgfältig durchbildenden Dekorationskunst. Der Renaissancekünstler des Quattrocento fühlt sich unbeschränkt in der Verwendung der Zierformen. Nicht selten begnügt er sich mit dem Scheine organischer Verknüpfung. So tritt die Frührenaissance zunächst auf an einzelnen Zierstücken in Kirchen (Altäre, Tabernakel, Chorgestühle, Sängerpulte, Lettner, Kanzeln), an Portalen, Fenstern u. a. Durch neue Verbindungen der der Antike entlehnten Ornamentmotive, wie der Grotesken, und oft lebendigere Bildung der antiken Einzelform entstehen reizvolle Neuheiten, in deren dekorativer Verwendung überaus feine und vornehme Wirkungen erzielt werden.

Neben dem Studium der antiken Einzelform und neben ihrer anfänglich bloß dekorativen Anwendung erstarkte mehr und mehr das lebendige Gefühl für die Einheitlichkeit und eine klare Harmonie der Bauteile und Gliederungen zum Ganzen. Auch altchristliche und romanische Bauten wie S. Lorenzo in Mailand haben diese neue Baugesinnung angeregt. Das einmal als Maßeinheit gewählte Verhältnis wird festgehalten, die Symmetrie der Anlage wird bewahrt, und der Unterschied zwischen struktiven Gelenken und dekorativen Formen hervorgehoben. Gegenüber der Massenzerlegung, dem Hochdrang und der stimmungsvoll malerischen Wirkung der Gotik tritt eine durch breite Flächenlagerung und deutliche Begrenzung in klar faßbaren Verhältnissen wirkende Architektur, deren Wesen wie das der Musik in der vollkommenen Harmonie begründet wird.



59. Grundriß des Findelhauses in Florenz.

Auffallend und charakteristisch für die zunehmende Selbständigkeit des Laienelementes in der Renaissance-Epoche ist es, daß der Bau für die Gemeinde und für Private, besonders der Palastbau — nicht mehr der Kirchenbau — zum Hauptträger und Entwickler des neuen Stils wird. Seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaute z. B. die Florentiner Bürgerschaft neben das alte Stadthaus die gewaltige Loggia dei Lanzi, errichteten die Zünfte und großen Familien neue Paläste. Vor den Toren der Stadt entstanden gefällige Landhäuser. Die Palastanlagen bewahrten an ihrer Außenseite, nach der Straße, noch lange den wehrhaften burgähnlichen Charakter wie im 13. und 14. Jahrhundert, sie hatten ein mächtiges Sockelgeschoß, das wie auch das Obergeschoß durch die Geschlossenheit der Mauerfläche mit wenigen Fensteröffnungen wirkte. Im Innern wird in den Arkaden, die den oft schachtartigen Hof umgeben (ein-, auch zweistöckig), die Kunst wohlabgewogener Proportionen und feiner Gliederungen der Säulen und Gebälke immer klarer erprobt.

Ein vielgewandter Künstler, Filippo Brunelleschi aus Florenz (1377–1446) baut zuerst im Geiste der Renaissance. Freilich erscheint er nicht als Neuerer mit seinem Lebenswerke, dem Bau der Florentiner Domkuppel, die er nach einem Plan des Francesco Talenti von 1357 über eine von Rundfenstern durchbrochene achtseitige Trommel, die er

verfand, schlug. Die spitzbogige Kuppelwölbung, deren sinnreiche Konstruktion in der Doppelschale (Textabb. 55) versteckt liegt, ist gotisch, nur die Laterne, mit der er die Kuppel krönte, ist Renaissance. Andere von seinen Werken sind für die Renaissance-Architektur weit wichtiger; 1419 baute er das Findelhaus (Abb. 570), eine Säulenhalle ist davorgelegt, deren Bogenzwickel an der Stirnseite Fayencereliefs von Andrea della Robbia (Abb. 571) enthalten. Diese Vorhalle besteht aus Kugelkappengewölben, die sich über die Halbkreise der Arkaden- und Gurtbögen schwingen. Der Grundriß (Textabb. 59) läßt die wohlabgewogene Ordnung des Baues um einen Säulenhof mit Kreuzgewölben erkennen; die Fassade zeigt über der offenen Säulenhalle das ungegliederte Obergeschoß und darüber eine offene Loggia. Durch Klarheit und Schönheit der monumental empfundenen Verhältnisse ist die Kirche San Lorenzo ausgezeichnet (Abb. 572, 573, 577). Brunellesco hat das „gebundene System" der romanischen Basilika (s. S. 67), wonach die 8 Quadrate des Seitenschiffes 1 Mittelschiffquadraten entsprechen, übernommen, aber er deckte das Mittelschiff flach ein und schloß die Vierung und die acht Teile der Seitenschiffe mit Kugelkappen wie in der Vorhalle des Findelhauses. Wie in S. Lorenzo eine sparsame Ornamentik die Raumgliederung hervorhebt, so wird mit ähnlichen Kunstmitteln der Pazzikapelle (Abb. 566, 569) eine vornehme Festlichkeit gegeben.

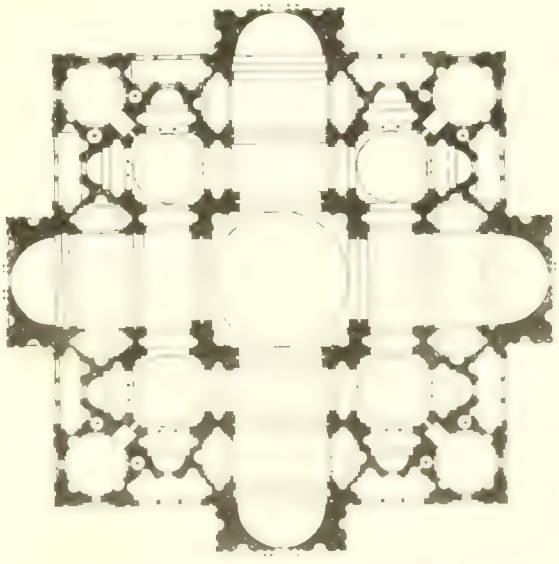
Brunelleschi hat auch die Gestaltung der Florentiner Bürgerhäuser beeinflußt, der Paläste der reichen Patrizier, die es in ihren Prachtbauten einander zuvorzutun strebten. In dem ihm zugeschriebenen Entwurf zu dem majestätischen Palast für den Gegner der Medici, Luca Pitti, entstand für den florentinischen Palastbau ein typisches Vorbild. Ganz in Rustika, d. h. mit roh behauenen Quadern aufgeführt, macht die Fassade den Eindruck trotziger Abwehr und unerschütterlicher Festigkeit. Sonst findet die Rustika im allgemeinen nur Anwendung im Erdgeschoß, um dessen Kraft und Tragfähigkeit gegenüber den oberen Geschossen zum Ausdruck zu bringen. Ein Beispiel späterer Zeit ist der Palazzo Strozzi von Benedetto da Majano (Abb. 582). Die gleichen Bestrebungen wie Brunelleschi verfolgte sein auch als Bildhauer tätiger Landsmann Michelozzo, der in Florenz für Cosimo Medici um 1436 den später Riccardi genannten Palast (Abb. 578, 581) zu bauen begann. Nach außen zeigt er im Erdgeschoß Rustika, im Hauptgeschoß sind die Steine regelmäßig gefugt und geglättet, im obersten Geschoß ist die Wand ganz glatt behandelt. Ein weit vorspringendes Gesims auf Konsolen schließt den gewaltigen Bau ab. Der Hof zeigt im Erdgeschoß eine Säulenbogenhalle von elastischem Schwunge, darüber folgt über der eingezogenen Brüstung eine ungegliederte Fensterwand und als Abschluß eine Loggia mit geradem Gebälk und Sparrendach.

Deutlicher als bei den genannten Architekten tritt das Studium der Antike zutage bei dem durch universelle Bildung ausgezeichneten Leone Battista Alberti (1404—1472). Seine vorzugsweise theoretische Wirksamkeit war bahnbrechend. Er ist ein eifriger Verbreiter und Schrittmacher des neuen Stils gewesen. Von ihm ging die Anregung aus, durch Anordnung von Pilastern die vertikale Gliederung der Fassaden wirkungsvoller zu machen (Abb. 576). Zeugen seiner praktischen Tätigkeit sind verschiedene Um- und Anbauten älterer Werke. Die Fassade von S. Maria Novella in Florenz geht auf seinen Entwurf zurück; S. Francesco in Rimini (Abb. 574) hat er aus einer gotischen Kirche für Sigismondo Malatesta in eine Renaissancekirche verwandelt. Ungebundener als bei diesen Werken war er bei der Kirche S. Andrea zu Mantua (Abb. 575); hier gab er der Fassade das Aussehen einer Tempelfront, die er durch vier korinthische Pfeiler auf hohen Sockeln gliederte. Er schuf in dieser Kirche das Urbild für die gewölbten Langbauten mit einer Kuppel über der Kreuzung des Querschiffes. Die kassetierte Wölbung erinnert an das Vorbild der Constantinsbasilika (Abb. 145).

Die Florentiner Architektur ist in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die führende. Andere Städte, wie Siena und Pienza, wo Bernardo Rossellino für den Papst Pius II. (Enea Silvio de' Piccolomini) baute, dann auch Bologna erscheinen von der Florentiner Bauweise mannigfach beeinflußt. In Urbino baute Luciano da Laurana 1467 für den Herzog Federigho da Montefeltre einen Palast, dessen Hoffassade und Innenarchitektur den Bauten Brunelleschis nicht nachsteht. Die Lombardei entfaltet namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine reiche Bautätigkeit (Mailand, Como, wo das Südportal des Domes für die Dekorationsweise der Frührenaissance sehr charakteristisch ist, Brescia, Verona), die in dem Prachtbau der Certosa (Karthause) bei Pavia (Abb. 581) namentlich durch den üppigen Reichtum der Dekoration ihren Höhepunkt erreicht. Die Venezianer Frührenaissance legt auf den Schmuck mit Marmorinkrustrationen, auf zierliche plastische Gliederungen den Nachdruck. An Stelle des musivischen und plastischen Ornaments tritt bisweilen die malerische Verzierung der Fassaden mittels der Sgraffitotechnik (schwarzer Grund mit Mörtelüberzug, der ausgeschabt wird und so die Zeichnung schwarz hervortreten läßt). In Venedig führten die Lombardi, eine zahlreiche Architektenfamilie, viele Kirchen und Paläste auf (S. Maria dei Miracoli, S. Zaccaria, Pal. Vendramin Calergi; Abb. 587). Der Hof des Dogenpalastes wurde von Antonio Rizzo, Pietro Lombardi u. a. mit Renaissancefassaden ausgebaut. In Rom trug sich Papst Nikolaus V., dessen künstlerische Anschauungen von Alberti beeinflußt waren, mit großen Bauplanen, ohne zum Ziel zu kommen. Von römischen Bauten der Frührenaissance seien wenigstens der Pal. di Venezia und die Cancelleria genannt (Abb. 586), die Ende des 15. Jahrhunderts im Stil Florentiner Paläste (Rucellai) gebaut worden sind.

Hoch- und Spätrenaissance. 1500—1580.

Was die Frührenaissance erstrebt hat, ist in der Hochrenaissance erreicht: Der Stil legt das Hauptaugenmerk auf klare und regelmäßige Gliederung der Fassaden, fein abgemessene Verhältnisse der Bauteile, und erreicht den Gesamteindruck einer vollkommenen Harmonie, die der römischen Antike an die Seite gesetzt werden kann. An die Stelle der vielfach noch spielenden Dekorationsweise der Frührenaissance ist ein gründlicheres Studium der römischen Bauformen getreten. Dabei werden die einfacheren Stilformen, aber in kräftigerer Bildung, vorgezogen. Gegen Ende der Epoche macht sich ein Streben nach Großräumigkeit und Einheitlichkeit im Aufbau großer Massen geltend. Daneben tritt mehr und mehr die Absicht hervor, durch stärkeres Relief der Fassadenglieder, durch vorgeschobene Bauteile (Risalite), durch Nischen neben vortretenden Dreiviertelsäulen, eine im Spiel von Licht und Schatten bewegte malerische Wirkung für das Auge zu erzielen. Bei der Wahl größerer Maßstäbe nach dem Beispiel der römischen Cäsarenkunst und bei der Steigerung und Konzentrierung der dekora-



Rucellai. Entwurf von Bramante.

tiven Mittel tritt das Ornamentale zurück. Der robuste und ernste Stil der späteren Hochrenaissance findet in Rom eine vorbildliche Entwicklung.

Mit dem Pontifikat Julius' II. (1503—1513) hebt die römische Kunstblüte an; sie währte noch, als der Mediceer Leo X. (1513—1522) im Amte folgte. Bahnbrechend für die neue Richtung im Bauwesen wurde die Tätigkeit von Bramante aus Urbino (1444—1514). In Mailand entfaltete er eine umfassende Bautätigkeit (Umbau des Chores von S. Maria delle Grazie), die für die Lombardei mustergiltig wurde. Die Werke Bramantes sind durch strenge Tektonik, Schönheit in den Verhältnissen und das Streben nach Monumentalität ausgezeichnet. Ein klassisches Beispiel seiner Kunst ist ein kleiner Rundbau (Tempietto 1502; Abb. 585), der einen antiken peripteralen Rundtempel nachahmt. Sein großartigstes Werk, die gewaltige Peterskirche in Rom (Abb. 592—95, Textabb. 60), mit der er seit 1501 beschäftigt war, kam erst nach seinem Tode unter starker Veränderung des ursprünglichen Plans, der auf einen Zentralbau — die riesige Kuppel über einem griechischen Kreuz mit halbrund geschlossenen Kreuzarmen — hinzielte, zur Ausführung (s. S. 93). Der Neubau des Vatikans mit großartigen Hof- und Treppenanlagen ist ebenfalls ein Werk Bramantes.

Von Bramantes Zeit- und Strebensgenossen wirken Peruzzi und Antonio da Sangallo in Rom, Jacopo Sansovino (1486—1570) in Venedig, wo er die Piazzetta gegenüber dem Dogenpalast mit dem Prachtbau der Bibliothek von S. Marco abschloß und die zierliche, reich mit plastischem Schmuck versehene Loggetta (Abb. 591) erbaute. Wie die bauliche Erscheinung Venedigs im Sinne der Hochrenaissance durch Sansovinos Wirksamkeit verändert wurde, so drückte in Verona Michele Sanmichele (1481–1559) manchem Straßenbilde seinen Stempel auf. Am meisten erfüllt von dem Baueifer der Hochrenaissance ist aber das „stolze" Genua und seine Umgebung. Ganze Straßenzüge sind besetzt mit Palästen, deren Höfe mit breiten Freitreppen den höher gelegenen Hinterbau mit dem Vorderbau verbinden. Der berühmteste Baumeister Genuas ist Galeazzo Alessi, der Erbauer der weit ins Land hinausschauenden Kuppelkirche von S. Maria di Carignano und vieler Genueser Paläste und Villen (z. B. Pallavicini und Scassi).

Der letzte große Renaissance-Architekt war Andrea Palladio aus Vicenza (1508 bis 1580). Er suchte engen Anschluß an die antike Baukunst und erreichte durch großartige Raumdisposition, harmonische Verhältnisse und einfach klare Gliederung eine klassische, abgeklärte Wirkung. Die antiken Säulenordnungen hat er mit Vorliebe seinen Fassaden vorgesetzt, wobei die Rücksicht auf die innere Raumgliederung zuweilen zurücktreten mußte. Palladios Tätigkeit war vielumfassend, seine Palast- und Villenbauten (besonders in Vicenza, Abb. 590) wirkten auf lange Zeit hinaus vorbildlich. In Venedig erbaute Palladio die Erlöserkirche (il Redentore) mit einem ganz in antikem Tempelstil gehaltenen Vorbau. Diese sog. klassische Richtung (Klassizismus) wird vorzugsweise von einigen auch schriftstellerisch tätigen Architekten gefördert (sog. Vitruvianer, die sich auf die Schriften des Vitruv über die Baukunst der Alten stützen), unter denen Giacomo Barozzi, gen. Vignola (1507–1573), der Erbauer der Kirche del Gesù in Rom, der bedeutendste ist. Sie ist ein Langhausbau mit Kuppel über der Vierung (Abb. 596, 598). Das Tonnengewölbe erhebt sich über einer Attika (s. S. 41), die von einer strengen Pilasterordnung getragen wird. Der Klassizismus Vignolas fand in Domenico Fontana einen Fortsetzer. Aber zur Vorherrschaft kam diejenige Richtung der Spätrenaissance, die von Michelangelo vorbereitet wurde und zum Barockstil führte.

Michelangelo (s. S. 95) trat mehrmals als Architekt auf, und die selbständige Art, wie er die architektonischen Formen anwandte, als ob sie plastische wären, macht ihn zu einem Vorläufer des Barocks. Er vollendete den von Sangallo begonnenen Palazzo Farnese

und krönte ihn mit einem vielbewunderten Kranzgesims (Abb. 588). Die umfassendste Tätigkeit entfaltete er (seit 1547) an der Peterskirche: ihm ist es zu danken, daß die riesige Anlage mit Berücksichtigung der Pläne Bramantes und derer, die nach diesem am Baue tätig waren, Peruzzis und Sangallos, einen einheitlichen Charakter erhielt. Michelangelo vereinfachte die Bauabsicht Bramantes (Textabb. 60), kürzte die Kreuzarme, verstärkte die vier Hauptpfeiler und brachte die Nebenräume in enge Beziehung zu dem beherrschenden Kuppelraum (Abb. 595). Im Sinne Michelangelos baute Giacomo della Porta die innere Kuppelschale steil auf. Die Ergänzung des Zentralbaues durch ein Langhaus — für das Vignolas Gesù vorbildlich war — und durch eine Vorhalle erfolgte durch Maderna; so wurde aus S. Peter wieder wie in alter Zeit eine Basilika (Abb. 340) und aus der Zentral- eine Vierungskuppel. Wenn der gewaltige Bau nicht so groß erscheint, wie er tatsächlich ist, so erklärt sich das aus der Unmöglichkeit, den Maßstab, nach dem das Riesenwerk entworfen ist, menschlichen Verhältnissen anzupassen. Um den Bau im Innern zu gliedern, mußte Bernini die Massen der Wände und Pfeiler durch Teilungen, Inkrustation und plastischen Schmuck verkleinern, und sein Tabernakel unter der Kuppel kommt nur durch die von dem klassischen Stil der Umgebung abweichende Formengebung zur Geltung (gewundene Säulen, starke Voluten). Bernini hat auch die geniale Platzanlage mit den Kolonnaden geschaffen, die die Vorhalle Madernas gewaltiger erscheinen läßt (Abb. 592, 595).

b) Die Plastik der italienischen Renaissance.

Das 15. Jahrhundert (Quattrocento).

Die Wiege der italienischen Renaissancebildnerei stand in Florenz. Von hier aus ging ein Zug frischer Natürlichkeit durch die Kunst. Ein Anteil an dieser Richtung gebührt schon dem Florentiner Bildhauer Ghiberti, wenn er auch noch an gotischen Formidealen hängt. Lorenzo di Lione Ghiberti (1381—1455) war erst 23 Jahre alt, als er aus einem Wettbewerb um die nördliche Bronzetür am Florentiner Baptisterium als Sieger hervorging. Als ihm später (1417) auch der Guß der Osttür, des jetzigen Hauptportals gegenüber der Domfassade, übertragen wurde, trachtete er durch die Anordnung einer sich perspektivisch vertiefenden Szenerie der Malerei den Rang abzulaufen (Abb. 599). In zehn Feldern werden alttestamentliche Szenen geschildert, in den umrahmenden Bändern sind in 24 Nischen biblische Figuren, und zwischen diesen ebensoviele weit aus der Fläche vortretende Köpfe angebracht. Ghibertis idealer Schwung, sein hoher Schönheitssinn und eine auch zarten Empfindungen zugeneigte Auffassung — die auch aus seinen drei Bronzestatuen von Aposteln an Or San Michele zu Florenz spricht — lassen den Meister doch als den letzten glänzenden Vertreter gotischer Weise erscheinen.

Eine vielseitige künstlerische Begabung zeichnete Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi 1386—1466) aus, er verkörpert am besten den neuen Kunstgeist des Quattrocento. Seine Jugendarbeiten, der heilige Georg (Abb. 605) für Or San Michele, die Propheten am Campanile zu Florenz zeigen sein Streben nach lebensvoller Charakteristik. Gemeinsam mit dem Bronzegießer Michelozzo schuf er das Grabmal des Papstes Johann XXIII. im Florentiner Baptisterium; im Reiterstandbild des Gattamelata wies er dem Monumentalstil neue Wege (Abb. 607). Aus seinen Bildnisbüsten spricht Wahrhaftigkeit, aus seinen Jünglings- (Abb. 600) und Kindergestalten (Orgelbalustrade im Dommuseum zu Florenz, Hochaltar in S. Antonio in Padua, Kanzel zu Prato) unbefangene Natürlichkeit. Scheinen diese auf charakteristischen Realismus ausgehenden herben Werke wie durchrauscht von dem Strome dramatischen Lebens, so weiß Donatello in der Schilderung der Madonna echt weibliches Empfinden zu verkörpern (Tabernakel der Verkündigung in Santa Croce

Abb. 601 zu Florenz und zahlreiche Madonnenreliefs). Donatellos Einfluß war groß. Aus seiner Werkstätte gingen zahlreiche Werke in Bronze, in Marmor und in Stucknachbildungen hervor. In Florenz, Rom und Padua, wo er überall tätig gewesen war, folgten eine ganze Anzahl Künstler seiner Spur.

Der Florentiner Andrea del Verrocchio (1436–1488) ist der Schöpfer der Gruppe Jesus mit Thomas an Or San Michele und des Colleone, der berühmtesten Reiterstatue der Renaissance (Abb. 606). Er ist der Rivale Donatellos auf dem Gebiete der Bronzeplastik. Sein bronzener David im Bargello zu Florenz (Abb. 603) erscheint eleganter, bewegter als derjenige Donatellos. Er verkündet das auf zierlichere Erscheinung, einläßlichere Modellierung bedachte Schönheitsgefühl, das für die zweite Hälfte des Quattrocento bezeichnend ist. Die gleiche Geschmacksrichtung zeigen Verrocchios Kindergestalten (der Knabe mit dem Delphin im Hof des Palazzo Vecchio in Florenz) und seine Madonnen.

Als Schüler Donatellos gilt Desiderio da Settignano. Eins seiner Hauptwerke ist das flache Nischen-Grabmal des Marzuppini in S. Croce zu Florenz. Seiner Kunstweise verwandt ist die der Brüder Rossellino, Bernardo und Antonio. Von Antonio rührt das mit farbigem Marmorschmuck und Vergoldung prunkende Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato (Abb. 611) her. Als Nachfolger Rossellinos erscheint Benedetto da Majano, durch feinen Geschmack und Natürlichkeit der Auffassung gleich ausgezeichnet. Als Bronzebildner versuchte sich auch der als Goldschmied und Maler gleichberühmte Antonio Pollajuolo († 1498; Grabmäler Sixtus' IV. und Innocenz' VII. in St. Peter in Rom), während Mino da Fiesole ausschließlich Marmorbildner war.

Neben diesen Meistern, deren Schönheitssinn und vornehmer Geschmack die Höhe der Renaissancekultur beweist, eroberte sich in Florenz Luca della Robbia (1400–1482) ein eigenes Gebiet künstlerischer Betätigung. Ein idealer Sinn spricht aus seinen Christus- und Madonnenschilderungen (Abb. 602). Die Reliefs mit tanzenden Kindern im Dommuseum zu Florenz gefallen durch anmutig rhythmische Bewegung. Hohen Ruhm erwarb Luca della Robbia durch die Anwendung der farbigen Glasuren der Majolikatöpfer (s. S. 106) auf die Tonbildnerei. Die Figuren überzog er mit milchweißer, den Hintergrund mit blauer Glasur; für die Fruchtkränze, mit denen er seine Madonnenreliefs einzurahmen pflegte, wandte er noch gelbe, grüne und manganviolette Schmelze an. Zum Schmuck der Bauten im Äußeren wie im Inneren (Abb. 568, 570) ist diese keramische Dekorationsweise viel verwendet worden. Mehrere Glieder der Familie pflegten und verbreiteten diese Kunst, die sich bis in das 16. Jahrhundert blühend erhielt. Am bekanntesten sind Andrea (Abb. 571) und Giovanni della Robbia.

Der Sienese Jacopo della Quercia (oder Guercia, um 1371—1438) verfolgte eine selbständige Richtung. Im Dom zu Lucca schuf er das schlichte Grabmal der Ilaria (Abb. 601), in S. Frediano zu Lucca einen Wandaltar mit der Madonna und Heiligen unter gotischen Baldachinen. Sein Hauptwerk war der Marmorbrunnen auf der Piazza del Campo zu Siena (Fonte Gaia 1414–18, die Reste in der Loggia des Palazzo Publico). Am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena schuf Quercia Prophetengestalten in Nischen am Tabernakel und das Zacharias-Bronzerelief; dann den Schmuck des Hauptportals von S. Petronio in Bologna mit Reliefdarstellungen aus der Schöpfungsgeschichte. Wenn Quercia auch an gewissen gotischen Traditionen festhält (z. B. an der ausgeschwungenen Figurenstellung), so erscheint er doch als ein gewaltiger Vorkämpfer neuer Formideale durch seine Art, die Körper in mächtiger Masse zu bewegen. Seine Stilisierung und Charakteristik geht auf die einfache und deutliche Schilderung groß empfundener Vorwürfe; oft erreicht er im Ausdruck der Figuren jene Leidenschaftlichkeit und kraftvoll gesteigerte

Fülle unruhvollen Innenlebens, die die Italiener terribilità nennen und die später Michelangelo in großartigster Weise versinnlichte.

Der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören an Matteo Civitale aus Lucca, der in seinen Darstellungen voll religiösen Gefühls ist, der als Tonbildner (Gemalte Gruppe der Trauer am Leichnam Christi) berühmte Modenese Guido Mazzoni und der hauptsächlich an dem plastischen Schmuck der Certosa bei Pavia tätige Giov. Antonio Amadeo. In Venedig ragen hervor Antonio Rizzo, der Schöpfer des Dogengrabmals Foscari in der Frarikirche, und die Lombardi, Pietro und seine Söhne Antonio und Tullio, häufig zu gemeinsamen Arbeiten (Grabmal des Dogen Vendramin in der Kirche San Giovanni e Paolo) mit dem Architekten und Dekorater Alessandro Leopardi verbunden.

Das 16. Jahrhundert (Cinquecento).

Das 15. Jahrhundert hatte die Grundlagen einer modernen Plastik gefunden. Natürlichkeit und Lebenswahrheit waren erreicht. Die Wahrhaftigkeit in den äußeren Erscheinungsformen wie im Ausdruck des Charakters und der Empfindung konnte kaum überboten werden. Das Cinquecento erhob die Darstellungen der Kunst in der Verherrlichung des schönen Menschen zu idealer Höhe und sicherte der italienischen Plastik jene klassische Autorität, der die Kunst der Nachbarländer in der Folgezeit sich beugte.

Als der größte Plastiker des 16. Jahrhunderts erscheint der auch in der Malerei und Architektur mit nicht geringerem Erfolge tätige Florentiner Michelangelo Buonarroti (1475—1564). Michelangelos gewaltige Persönlichkeit kennt keine Schranken in den Mitteln, sein übermächtiges Empfindungsleben zum Ausdruck zu bringen. Der Bildnerei raumte er in seinem Schaffen den ersten Platz ein. Hervorgegangen aus der Lehre in der Malerwerkstatt Ghirlandajos und bei Bertoldo, einem Schüler von Donatello, schafft er zunächst nur plastische Werke: siebzehnjährig das Relief einer Kentaurenschlacht (Museo Buonarroti in Florenz), ein Handgemenge nackter Gestalten von schöner Form und lebendigem Ausdruck. Im Alter von 21 Jahren wanderte er nach Rom, wo 1498 die Pietà (Abb. 613), bald darauf die Madonna entstehen, die der flandrische Kaufherr Mouscron nach Brügge stiftete und die Dürer im April 1521 in der Liebfrauenkirche aufsuchte. Gleichzeitig bildete er die Marmorfigur eines trunkenen Bacchus und 1501 den gigantischen David (Abb. 615), der vor dem Palast der Signoria in Florenz aufgestellt wurde (das Original jetzt in der Akademie). 1505 trägt ihm Papst Julius II. die Errichtung seines Grabmales auf, das indessen erst 40 Jahre später, nachdem der Entwurf vielfache Änderungen und Kürzungen erfahren hatte, vollendet wurde. Von dem Figurenschmuck des Werkes ist der Moses (Abb. 614), eine Offenbarung verhaltener Erregtheit, die großartigste Statue. Für das Juliusdenkmal waren ursprünglich auch Sklaven bestimmt, in dem endgültigen Wandbau in S. Pietro in Vincoli fanden sie jedoch keine Verwendung; zwei befinden sich jetzt im Louvre zu Paris (Abb. 616, 617).

Auch die zwei gewaltigen Mediceerdenkmäler in S. Lorenzo in Florenz blieben hinter der Absicht des Künstlers zurück; 1519 bestellt, fand das Werk nach einer langen Verkettung umgestaltender Kürzungen von Schülern Michelangelos eine notdürftige Aufstellung. Die beiden Denkmäler gleichen einander in der Anordnung: auf dem Sarkophagdeckel ruhen je zwei allegorische Gestalten, die Klagen der Zeit über die Verstorbenen versinnbildlichend, und darüber sitzt in einer Nische einmal Lorenzo (Abb. 619), der Herzog von Urbino, das andere Mal Giuliano, der Herzog von Nemours. Zu Füßen Lorenzos (nach 1531 geschaffen), der nachdenklich das Haupt stützt (Pensieroso), liegen die Morgendämmerung (Aurora) und die Abenddämmerung (Crepuscolo); während der Tag (unvollendet) wie aus unruhigem Schlaf erwachend mit schwerem Kopfe, und die Nacht (Abb. 618), in sonderbar

gedrehter Stellung den rechten Arm auf das linke Bein stützend, zu Füßen des kriegerischen Giuliano lagern. Wie Michelangelo sich um die Porträtmäßigkeit wenig kümmerte, so opferte er auch dem gewaltigen Drängen seiner Empfindungen die harmonische Formenreinheit. Seine schwer lastenden Statuen sind zu fast widerwilligen Trägern unruhig gärender Empfindungen geworden, sie sind in der großartigen Ungebundenheit ihrer Erscheinung Verkörperungen einer der Wirklichkeit weit entrückten idealen Welt.

Neben Michelangelo sind Andrea Sansovino (1460–1529) und der nach ihm auch Sansovino genannte Jacopo Tatti aus Florenz (1477—1570) hervorragende Vertreter der Plastik des Cinquecento. Andrea schuf in Florenz die herrliche Gruppe Christi mit dem Täufer (Baptisterium) und im Chor von Sta. Maria del Popolo in Rom prächtige Grabmäler mit anmutig bewegten Nischen- und Freifiguren, Jacopo eine Anzahl lebensvoller Götterbilder (Abb. 612), allegorische Gestalten und Bronzereliefs in S. Marco, an der Loggetta (Abb. 591) und an anderen Gebäuden Venedigs. Am besten gelangen ihm einfache Gestalten mit ruhig gefaßtem Ausdruck, wie die Statue der Hoffnung am Dogengrab Venier in S. Salvatore. — Als Meister in der Tonbildnerei sei noch genannt Antonio Begarelli (1498–1565), der u. a. in Modena eine ergreifende Gruppe der Trauer um den toten Christus schuf.

Nur wo eine gewaltige Persönlichkeit wie die Michelangelos dem Kunstwerke Leben gab, wird man die Übertreibung in den Formen nicht als Manier und Originalitätssucht empfinden. Ein anderes aber ist es, wenn die Virtuosität Nachstrebender sich in äußerlicher Nachahmung eines willkürlichen Formenwesens ergeht, ihren Gebilden aber keine Seele einzuhauchen versteht. Eine Bereicherung der Kunst des Cinquecento wird durch die unruhigere bewegtere Form gewonnen. Während Michelangelos Werke zusammengeschlossen, blockmäßig erscheinen, sucht die neue Kunst nach Kontrastwirkungen, Achsenverschiebungen, Ausladungen. Benvenuto Cellini († 1571) und mehr noch Baccio Bandinelli lassen den veränderten Geschmack erkennen. Cellinis Hauptwerke sind der effektvolle Perseus (Abb. 622) und das Salzfaß (Abb. 662), ein prunkvolles Goldschmiedewerk, das er 1543 für Franz I. von Frankreich ausführte. Seine Selbstbiographie, die Goethe übersetzte, ist eine wichtige Quelle für die Kulturgeschichte seiner Zeit.

c) Die Malerei der italienischen Renaissance.

Das 15. Jahrhundert (Quattrocento).

An der Spitze der florentinischen Malerei im 15. Jahrhundert steht als bahnbrechender Meister Tommaso di Ser Giovanni, gen. Masaccio, d. h. der sonderbare Thomas (1401 bis 1428). Fortschrittlich in der realistischen Darstellungsweise erscheint Masaccio in seinen Fresken in der Brancaccikapelle der Carmeliterkirche zu Florenz und in S. Clemente in Rom. Nicht nur die Sicherheit, mit der die Körper gezeichnet und charakterisiert sind, auch die geschlossene Einheit der Komposition, dazu die durch Abtönung mit Licht und Schatten bewirkte Raumtiefe, ferner die mit denselben Mitteln erreichte Modellierung der Gewandung lassen das Ziel erkennen, auf das die neue Kunst zusteuerte: auf Naturwahrheit in den Formen und Bewegungen der menschlichen Gestalt sowohl wie in der räumlichen Umgebung. Landschaft und Architektur stehen in richtigem Maßverhältnis zu den Figuren. Hauptwerke Masaccios sind in der Brancaccikapelle die Erweckung der Tabitha, der Zollgroschen, die Vertreibung aus dem Paradiese. Die Erweckung des Königssohnes durch Petrus (Abb. 625) wurde nach seinem Entwurf von Fra Filippo Lippi († 1469) vollendet, der trotz einer zarten Empfindungsweise Masaccio nahesteht. In den Fresken im Chor der Kathedrale von Prato schilderte er die Legende Johannes des Täufers und des hl. Stephanus. Seine Madonnen,

wie die das Jesuskind anbetende in Berlin, beginnen sich der kirchlichen Strenge zu entwöhnen, erhalten einen weltlichen Zug, nicht nur in den Köpfen, sondern auch in der damaliger Sitte entsprechenden reichen Tracht, kurz in ihrer Versetzung auf den Boden der Natur und des wirklichen Lebens.

Ein anderer Dominikaner Mönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole († 1455) steht in seiner erhabenen Auffassung und geschmackvollen Darstellungsweise noch der Anschauung des Trecento nahe (Abb. 628). Weniger auf Geistigkeit und weiche Gemütserregung war der Sinn der jüngeren Generation gerichtet, die sich in der Lösung realistischer Aufgaben, in der Kunst der Verkürzung und Perspektive, der Bewegungsdarstellung und in der reizvollen Durchbildung des Einzelnen mühte. In einer künstlerischen Entdeckertätigkeit dieser Art liegen die mannigfachen Verdienste eines Andrea del Castagno (Fresken in S. Annunziata, Florenz), eines Paolo Uccello oder jener Maler-Goldschmiede wie Antonio Pollajuolo, Andrea del Verrocchio, die auf die Durchführung und Detaillierung der Formen die größte Sorgfalt verwandten.

In der Werkstatt eines Goldschmiedes hatte auch Filippo Lippis Schüler Sandro Botticelli (1444—1510) zu lernen angefangen — aber er ging weit über alle nur handwerkliche Kunst hinaus. Seine Anregungen entlehnt er den verschiedensten Quellen, er versucht Dante zu illustrieren, entnimmt der Antike mannigfache Vorwürfe (Geburt der Venus, die Verleumdung des Apelles), ergeht sich in allegorischen Bildern (Frühling: la Primavera, Abb. 630). Seine Fresken in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan (vollendet 1481, Darstellungen aus der Geschichte Mosis) sind dramatisch bewegt, seine Madonnen haben individuelles Gepräge, und ein eigener frischer Zauber liegt in den Zügen seiner Heiligen- und Engelsköpfe, überhaupt in der vornehmen Zierlichkeit seiner Zeichnung. Im 19. Jahrhundert wurde er der Abgott der englischen Präraffaeliten und schwärmenden Ästheten. Der Schüler Botticellis und Sohn Fra Filippos, Filippino Lippi (1459—1501), der auch in der Brancaccikapelle (Abb. 626) tätig war, geht in vielfach unruhig bewegten Schilderungen ähnlichen Idealen nach, während der vielbeschäftigte Benozzo Gozzoli (1420—1498), ein Schüler des Fra Angelico, in biblischen und dem zeitgenössischen Leben entlehnten Bildern als geschickter Erzähler eine ungewöhnliche Leichtigkeit bekundet (Fresken in der Kapelle des Palazzo Medici Abb. 627, in S. Agostino zu S. Gimignano und im Campo Santo von Pisa).

Die Bedeutung des Domenico Ghirlandajo (1449–1494) liegt in seinem Gefühl für monumentale Wirkung, in der rhythmischen Gruppierung seiner Gestalten. In der Wandmalerei kommen die Vorzüge seiner Kunst, der Ernst der Auffassung, die würdevolle Erscheinung seiner biederen Gestalten, die glückliche Klarheit in der Anordnung, oft auf dem Hintergrunde einer edlen Architektur und mit landschaftlichen Ausblicken, zu lauterem Ausdruck. Von großem Einfluß auf die Entwicklung der Malerei waren seine Fresken im Chor von S. Maria Novella (Leben der Maria und Johannes des Täufers, Abb. 629).

Außerhalb Florenz näherten sich nach und nach die einzelnen Lokalschulen der Florentiner Weise. Neben solchen, die noch länger an der älteren Richtung hangen (z. B. Siena), treten in Umbrien selbständige Antriebe zu neuen Gestaltungen, besonders zur Entwicklung der Perspektive und des Kolorits auf. Wie Giotto ein echter Wanderkünstler, hat Piero della Francesca († 1492) den Neuerungen in ganz Italien Vorschub geleistet. Pieros aber sowohl wie Melozzos da Forlì (1438–1494) Verdienste lagen in ihrer theoretischen Gelehrsamkeit (Perspektive und Anatomie) und bei Piero besonders in seiner feinen Koloristik. An Gestaltungskraft überragt sie Luca Signorelli († 1523) aus Cortona. Ihm dankt die Malerei einen gewaltigen Fortschritt. Wie meisterhaft er die Form der menschlichen Gestalt beherrscht, zeigen die kühnen Bewegungen und Modellierungen seiner von Angst und Schrecken

erfüllten Verdammten in dem den Höllensturz darstellenden Wandgemälde der Capella nuova des Domes zu Orvieto. Als Porträtmaler haben sich alle drei Meister ausgezeichnet.

In Padua bildete sich unter dem Einfluß florentinischer Künstler (Donatello, Filippo, Uccello) eine besondere Malerschule aus; in der mächtigen Persönlichkeit Andrea Mantegnas (1431—1506) sind ihre Eigentümlichkeiten am schärfsten ausgeprägt. Eine plastische Auffassung der scharf beobachteten Naturform, eine große Kenntnis der Antike in ihrer äußerlichen Erscheinung, dabei eine im Verkehr mit den Paduaner Humanisten genährte Liebhaberei für allegorische Vorwürfe (Triumphzug Cäsars) und theoretische Probleme (perspektivische Verkürzungen) treten uns in den mächtig wirkenden Werken des Meisters entgegen. Zu seinen Hauptwerken gehört die Ausmalung eines Raumes im Castello di Corte zu Mantua (1471 vollendet, Abb. 631). Als Kupferstecher steht Andrea Mantegna unter den Italienern in erster Linie. Der Einfluß seiner Kunst auf die Entwicklung der oberitalienischen Schulen in Mailand, Verona, Ferrara, Vicenza, Venedig ist außerordentlich groß gewesen.

Von den Künstlern der umbrischen Malerschule haben zwei für uns ein besonderes Interesse: Pietro Perugino (Vannucci; 1446—1523), Raffaels Lehrer, und Bernardino Pinturicchio (1454?—1513). Perugino war ein Schüler des Piero della Francesca, vollendete aber seine Ausbildung in Florenz. Sein Gebiet ist das kirchliche Andachtsbild; den Mangel an Kompositionstalent gleicht er in seinen Werken durch die schlichte Schönheit seiner Figuren und die Innigkeit des andächtig schwärmerischen Ausdrucks der Köpfe einigermaßen aus. Sein Bestes leistete er in den Fresken der Sixtinischen Kapelle (Petri Schlüsselamt). Pinturicchios Hauptwerke sind die das Leben und die Taten seines Gönners, Pius II. (Aeneas Sylvius), schildernden Fresken in der Bibliothek des Sieneser Doms und die prächtigen Malereien in den sog. Borgiazimmern des Vatikans (1491), bei denen zum erstenmal die Grotteske, d. h. die in den antiken Ruinen, Gräbern und Grotten entdeckten Dekorationen in Stuck und Malerei (s. S. 42), als neue Ornamente auftreten.

Der eigentümlichen Sonderstellung, die die venetianische Republik im politischen Leben des italienischen Volkes einnimmt, entspricht auch das Wesen und die Entwicklung der Kunst, insbesondere der Malerei des meerbeherrschenden Inselstaates. Wie der Staat selbst fast unberührt bleibt von den Erschütterungen, die bald hier bald da eins der vielen kleinen Staatengebilde des Festlandes in Frage stellten, so ist auch das Kunstleben Venedigs von einer zähen Ausdauer und verliert erst mit dem 18. Jahrhundert den Glanz und die Größe, zu der es im 15. und 16. Jahrhundert emporgehoben wurde.

Die venetianische Malerei hat einen ausgesprochen dekorativen Zug, sie hat einen feierlich-repräsentativen Charakter. Auffällig an den altertümlichen Temperabildern des Alvise Vivarini und seiner Genossen ist die Vergoldung aller Schmucksachen, Diademe, Gürtel, Geschmeide usw., eine Vorliebe, die in dem durch den Verkehr mit dem Orient angeregten und gehobenen Prunksinn des venetianischen Adels ihre Erklärung findet. Dieser Tradition bleibt auch Carlo Crivelli (um 1495) in seinen farbenprächtigen Kirchenbildern treu, er zeigt die Madonna in königlichem Prunk, umgeben von glänzend geschmückten, würdevollen Heiligen. Von großem Einfluß auf die Entwicklung der venetianischen Malerei zu einem stimmungsvollen Kolorismus war die Verbesserung der Technik durch Verwendung des Öls als Bindemittel des Farbstoffes. Ein unter dem Einfluß niederländischer Kunst gebildeter Künstler Antonello da Messina, der 1171 in Venedig auftrat, hat das neue Verfahren verbreitet.

Die Blütezeit der venetianischen Malerei beginnt mit Gentile und Giovanni Bellini († 1516), den Söhnen des Jacopo Bellini. Sie sind die Schöpfer jener Art

von Andachtsbildern, die man mit dem Namen „Santa Conversazione" bezeichnet hat, weil darauf zwei oder mehr Heilige, um oder neben der Madonna gruppiert, gewissermaßen in einer frommen Unterhaltung begriffen erscheinen (Abb. 632). Die meisten dieser Bilder haben einen landschaftlichen oder durch eine hochragende Säulenarchitektur gebildeten Hintergrund. Das Hineinziehen der Landschaft und der Architektur als Hintergrund für den geschilderten Vorgang ist charakteristisch für die Schule Bellinis, aus der eine große Anzahl der trefflichsten Meister hervorgegangen ist.

Die Blütezeit der italienischen Malerei.

Die Wirksamkeit Lionardos da Vinci, Michelangelos und Raffaels bedeutet die klassische Reife der Kunst in Italien. Die Meister dankten viel der Kunst ihrer Vorgänger und Zeitgenossen, aber was sie über diese emporhebt, ist der Reichtum an künstlerischen Gedanken und die unerschöpfliche Gestaltungskraft der Phantasie.

Lionardo da Vinci (1452–1519) ist der großartigste Renaissancecharakter; in seiner unbeschränkten Natur mit der vollkommenen Harmonie aller Seelen- und Leibeskräfte, mit der forschenden Verstandeskraft, der allseitigen Geistes- und Phantasiebildung scheint das Renaissance Ideal verkörpert zu sein. Das Studium seiner schriftstellerischen Hinterlassenschaft lehrt den Umfang seiner wissenschaftlichen Interessen würdigen und den Charakter des Mannes verstehen, der nicht müde wurde, die Natur und ihre Erscheinungen zu ergründen und sich mit der Lösung technischer Probleme zu befassen. Dem Umstande, daß seiner Universalität die Betätigung seiner großen künstlerischen Kraft allein nicht genügte, erklärt die geringe Zahl von Werken seiner Hand, denen die Mißgunst des Schicksals zu dem argen Schaden zugefügt hat.

Die Bedeutung seines Abendmahles (Abb. 633), das er in Mailand, wohin ihn um 1483 Lodovico Sforza gerufen hatte, 1497 malte, können wir dem Bilde gegenüber nur noch ahnen, nicht mehr unmittelbar empfinden, denn die eigenartige Technik, die Lionardo anwandte, war der Erhaltung nicht günstig. Wunderbar ist die Gruppierung der Gestalten, ihre innere Beziehung zu dem Heiland, wunderbar die Kraft der Charakteristik, das Spiel der Hände, die sprechenden Gebärden, in denen die Empfindung eines jeden bei dem Worte Christi: „Einer unter euch wird mich verraten" zum Ausdruck kommt. Früher als das Abendmahl ist die braun untermalte, unvollendet gebliebene Anbetung der Könige in den Uffizien; die in eine Landschaft mit reicher Staffage verlegte Szene umfaßt eine mannigfache Gruppe von Männern und Frauen, in denen staunende Bewunderung und andächtige Verehrung in verschiedenen Abstufungen zu überzeugendem Ausdruck kommen. Für das Haus Sforza war er auch als Bildhauer tätig, aber das große Reiterdenkmal für Francesco Sforza wurde nur im Modell 1493 vollendet, und auch das Modell ist der Vernichtung anheimgefallen. Von der ungemein sorgfältigen Durchführung und feinen Charakteristik, die seine Bildnisdarstellungen auszeichnet, geben einige Frauenbilder Kunde. Das berühmteste ist die Monna Lisa im Louvre, in der seine Kunst der Modellierung und des Helldunkels (sfumato) deutlich wird. Nach dem Sturze der Sforza (1506) weilte der Künstler hauptsächlich in Florenz, schuf hier im Wettstreit mit Michelangelo den Karton der Schlacht von Anghiari, der nicht zur Ausführung kam und spurlos verschwunden ist. Von seinen Andachtsbildern, die er kaum eigenhändig vollendet hat, ist die „Madonna in der Felsgrotte" in der Londoner Nationalgalerie das am besten beglaubigte. Für den Verlust mancher von seinen Werken entschädigen bis zu einem gewissen Grade seine herrlichen Handzeichnungen. Im Jahre 1516 folgte Lionardo einem Rufe Franz' I. nach Frankreich, wo er in Cloux bei Amboise starb.

Sein Einfluß wirkte belebend und anregend auf das gesamte Kunstleben Italiens, insbesondere aber auf die Entwicklung der lombardischen Schule, als deren hervorragendster Vertreter Bernardino Luini anzusehen ist.

Auch an Michelangelo, den wir schon als Bildhauer und Architekten kennen lernten, ging dieser Einfluß nicht vorüber. Mit Lionardo war er beauftragt, Fresken für den Ratssaal im Florentiner Regierungspalast zu malen. Der S. 99 erwähnte Karton schilderte eine Überfallszene aus dem Kriege der Pisaner und Florentiner von 1364. Eine Gruppe aus dem Karton ist jedoch in den „Kletterern" des Marcanton erhalten, eines Kupferstechers, der besonders nach Raffael viel gestochen hat. In der Zeit von 1508—1512 war Michelangelo mit der malerischen Ausschmückung der Decke in der Sixtinischen Kapelle des vatikanischen Palastes beschäftigt (Abb. 641, 642). Die angefangene Arbeit am Denkmal desselben Papstes — Julius II. —, der ihn jetzt von neuem beschäftigte, unterbrechend, schuf er hier sein gewaltigstes Werk. Eine architektonische Gliederung sondert die einzelnen Gemälde. In den Mittelfeldern wird die Schöpfungsgeschichte erzählt, zu ihren Seiten haben sieben Propheten und fünf Sibyllen Platz gefunden, die Wissenden und Ahnenden, mächtige Gestalten, in stille Betrachtung vertieft. Einzelgestalten und Gruppen, die sog. Vorfahren Christi, füllen die Bogenfelder und Zwickel in sitzender oder lagernder Stellung, auf das verschiedenartigste bewegt, meist mit dem Ausdruck träumerischen Sinnens. Noch andere Figuren, wie die nackten Jünglingspaare, die zwischen sich Medaillons halten, reihen sich diesem Gemäldekreis ein, bekunden alle die gestaltungsfrohe Kraft der Phantasie und wundervolle Sicherheit der Künstlerhand in der Verherrlichung der bewegten menschlichen Gestalt. Für die erhabene Gestalt Gottvaters hat Michelangelo den Typus erfunden, und in den mannigfachen Schilderungen der Schöpfung eine nicht wieder überbotene Gestaltungsfülle gegeben. 22 Jahre später begann der Künstler im Auftrage des Papstes Paul III. an der Altarwand der Kapelle das Jüngste Gericht zu malen, 1541 war es vollendet. Die Komposition fällt in einzelne plastisch gedachte Gruppen mit leidenschaftlich bewegten Gestalten (mehr als hundert) auseinander, und die Verdammten versinken in düsterem Grauen. Der Ernst dieser Darstellung spiegelt den zu neuer Strenge belebten kirchlichen Sinn der Zeit. Das Werk hat durch Übermalungen stark gelitten.

Wir bewundern in Michelangelo den starken Geist eines Genies, das nicht nach dem Beifall der Zeitgenossen verlangte, dessen Geschöpfe eine eigene Formensprache mit ungewöhnlichen Akzenten reden und nicht selten die verdüsterte Stimmung des ungeselligen Menschen zum Ausdruck bringen. In Raffael begrüßen wir einen Genius, in dem sich zum Ganzen sammelt, was im Einzelnen die Vorgänger an Kunstfertigkeit erreicht haben, eine weich gestimmte, von Lebensfreude durchglühte Jünglingsnatur, der gleichsam spielend gelingt, was sie angreift, in deren Gebilden das persönliche Wesen des Künstlers wie aufgelöst erscheint, so daß sie uns anmuten wie etwas Naturnotwendiges, nicht wie gewollte, sondern wie geborene Verkörperungen allgemein menschlicher Gedanken und Empfindungen.

Raffael wurde am 6. April 1483 in Urbino geboren. Sein Vater Giovanni, selbst Maler, starb aber schon 1491. Wer nach diesem Todesfall Raffael unterwies, ist unbekannt. Bis 1499 blieb er in Urbino, kam dann nach Perugia zu Perugino. Das Sposalizio (die Vermählung der Maria) stammt aus dieser frühen Zeit, in der er in der Weise Peruginos schafft. Im Jahre 1501 finden wir ihn in Florenz. Hier erfuhr er die Einwirkung Lionardos und Michelangelos. Außerdem wies ihm ein Hauptmeister damaliger Florentiner Malerei, Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517) neue Wege. Auch durch den großen Linienzug seiner Kompositionen (meist Andachtsbilder), durch die ideale, der irdischen Unvollkommenheit entrückte Versinnlichung der christlichen Gestaltenwelt wirkte Bartolommeo

auf den empfänglichen Geist Raffaels, dessen Sinnesart mit dem ernsten Wesen des Frate im Einklang stand, der ein treuer Anhänger jenes leidenschaftlichen Dominikaners Girolamo Savonarola war, der gegen die weltliche Lust und Verderbtheit auftrat, die Florentiner gegen die Herrschsucht der Medici aufregte und 1498 gerichtet wurde.

Dieser Florentiner Periode entstammen eine Anzahl Madonnen, in denen Raffael mehr dem rein Menschlichen in gereifter Frauenschönheit huldigt, als der Befriedigung frommer Andacht (Madonna Terranuova mit dem Stieglitz [cardellino], del Granduca, Ansidei aus dem Hause Tempi und die sog. schöne Gärtnerin). Derselben Periode gehören auch einige Porträts an, wie die des Agnolo und der Maddalena Doni und dann die durch viele Studien vorbereitete, nicht aus einem Gusse hervorgegangene Grablegung Christi in Rom.

1508 zog Raffael nach Rom. Papst Julius II., der schon Bramante und Michelangelo an sich zu fesseln gewußt hatte, berief ihn mit der Absicht, von ihm die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) im Vatikan schmücken zu lassen. Die Wandbilder der I. Stanze (1508—1511), der Bibliothek, wo später über kirchliche Gnadensachen verhandelt wurde (daher della Segnatura), schildern das Walten der geistigen Mächte im Leben der Menschheit. Das eine Gemälde, die „Schule von Athen" (Abb. 640), preist die Philosophie und Wissenschaft und verkündet den Sieg des Humanismus, das andere (Disputa) führt in die Gemeinschaft der Glaubenshelden ein, das dritte, der Parnaß, feiert die Dichter älterer und neuerer Zeit. Auf der vierten Wand schildert ein Doppelbild (durch ein Fenster bedingt) die Übergabe der Dekretalien und des justinianischen Gesetzbuches. In der II. Stanze (d'Eliodoro, 1512—1515) wird die Befreiung der Kirche von äußeren und inneren Feinden, mit Berücksichtigung von Zeitereignissen (Vertreibung Heliodors, Messe von Bolsena, Befreiung Petri und Vernichtung Attilas) geschildert, die III. Stanze (dell'Incendio, 1514—1517) enthält Szenen aus dem Leben des III. und IV. Leo. Die Sala di Costantino endlich ist ganz von Schülern Raffaels ausgemalt; zu dem Hauptbilde, der Konstantinschlacht, rührt wenigstens der Entwurf von dem Meister selbst her. Schüler hatten sich in Rom um Raffael gesammelt: Giulio Romano, Giovanni da Udine und andere. Bei den immer mehr sich häufenden Aufträgen, mit denen Raffael betraut wurde, mehrte sich der Anteil der Gehilfen an seinen Werken. Daher gebührt den früheren römischen Werken Raffaels (Madonna della Sedia, Madonna mit dem Fische, Vision der hl. Cäcilia, Porträt Julius II., Abb. 637) für die Erkenntnis seiner Kunst der Vorzug vor den späteren.

Noch während Raffael an den Stanzen arbeitete, gab ihm Papst Leo X. den Auftrag, zum Schmucke der Sixtinischen Kapelle Teppichbilder zu entwerfen (1514—1516). Die von Schülern gezeichneten Kartons (jetzt im Victoria- und Albert-Museum, London), zu diesen Teppichen, die in Brüssel gewirkt wurden, sind neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels; sie geben Schilderungen aus dem Leben der Apostel mit großartiger dramatischen Kraft wieder: Petri Fischzug (Abb. 639), den Tod des Ananias, die Bestrafung des Elimas, das Opfer zu Lystra, die Predigt Pauli in Athen, die Berufung der Apostel („Weide meine Schafe") u. a. Ein anderer Auftrag Leos X. bezog sich auf den malerischen Schmuck der Loggien des Vatikans (vollendet 1519). Am Gewölbe erblickt man 56 Szenen aus dem Neuen Testament (sog. Bibel Raffaels); an den Pfeilern und Wänden Grotteske; sie wurden unter Leitung Giovannis da Udine ausgeführt.

In diese Tätigkeit hinein fällt noch die Malerei in der Kirche Sta Maria della Pace (um 1513—1514) im Auftrage des kunstsinnigen Kaufmanns Agostino Chigi aus Siena; Raffael malte die Sibyllen, in deren Darstellung sein Sinn für anmutige Formen und harmonische Linienführung besonders klar zutage tritt. Dieselbe heitere Anmut atmen seine Fresken in der Villa Farnesina, einem in schlichten Formen (von Peruzzi) ausgeführten

Landhause Chigis mit offener Halle im Erdgeschoß. Hier malte Raffael den Meereszug der Galatea, in der Halle schilderte er (1517—1519) in den 11 Stichkappen des Gewölbes (Abb. 638) und an der mittleren Decke Szenen aus der Fabel des Apulejus von Amor und Psyche. Größtenteils das Werk seiner Schüler sind die Bilder aus der Mythe von Amor und Venus in dem Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan.

Eine unermüdliche Schaffenskraft bekundete Raffael in den letzten Jahren seines kurzen Lebens. Allseitig verzweigen sich seine Interessen (Leitung des Baues an der Peterskirche, seine Palastpläne, sein zu begeisterter Wiederaufrichtung der Antike durchdringendes Studium). Vielfache Skizzen und Entwürfe beschäftigen ihn neben ausgeführten Bildern, Porträts, Madonnen, wie die berühmte Sixtinische in Dresden (Abb. 613) und die große hl. Familie im Louvre. Sein letztes großes Tafelbild war die sog. Transfiguration (Abb. 641), oben die Verklärung Christi, unten die Heilung des besessenen Knaben darstellend, beide Vorgänge, der überirdische und den irdische, in seelische Beziehung gesetzt. Erst 37 Jahre alt, wurde Raffael am 6. April 1520 seiner Tätigkeit entrissen.

Nach Raffaels Tode beginnt allmählich der Verfall der italienischen Malerei; noch eine Spanne Zeit halten die Schüler die Kunst auf der Höhe und bewähren sich namentlich in der Kunst der malerischen Dekoration. So Giulio Romano, dessen Ruhm sich hauptsächlich an den Herzogspalast in Mantua (Palazzo del Te) knüpft und Perino del Vaga, dem der Palazzo Doria in Genua seine prachtvollen Innendekorationen zu danken hat. Die Lokalschulen aber verlieren ihre selbständige Bedeutung. In Siena wirkte noch Antonio Bazzi, gen. Sodoma aus Vercelli (1177—1549), der während seines (vermutlich zweimaligen) Aufenthalts in Mailand Lehren von Lionardo und seiner Schule annahm. Sein bekanntestes Freskogemälde ist die Hochzeit Alexanders mit der Roxane in der Villa Farnesina (1511), andere Fresken schuf er in dem Kloster von Montolivete.

In Florenz ragt Andrea del Sarto (1486—1531) als Kolorist hervor. Wie Raffael verdankte auch er dem Fra Bartolommeo (s. S. 100) den feinen Sinn für schönen Linienfluß und den großen monumentalen Zug der Komposition. In der Farbengebung, der Zusammenstimmung der verschiedenen Töne auf einen Grundton war er ein Meister. Seine berühmtesten Wandgemälde sind die Darstellung der „Geburt Mariä" (1511) in der Vorhalle der Annunziata (ganz im Sinne eines wirklichen Vorganges gedacht) und das Abendmahl in S. Salvi (Abb. 635). Für die Barfüßer (Scalzi) in Florenz malte er grau in grau die Geschichte des Täufers.

Neben Rom bildete sich im 16. Jahrhundert allein Venedig zu einem selbständigen Kunstzentrum aus. Der frühverstorbene Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione (1478—1510), ist der erste Großmeister venezianischer Malerei. Er ging über Bellini (s. S. 98) hinaus, lernte an den Vorbildern Lionardos das Helldunkel. Seine nur in geringer Anzahl vorhandenen Gemälde sind ganz auf die koloristische Wirkung ruhiger Farbenharmonien hin erdacht und ausgeführt worden, wie die drei „Philosophen" in der kais. Galerie in Wien, „die Familie des Giorgione" in der Galerie Giovanelli in Venedig (Abb. 646), die thronende Madonna in seiner Vaterstadt Castelfranco und die schlummernde Venus in Dresden. Eines seiner Hauptwerke, die Fresken am Haus der deutschen Kaufleute in Venedig (Fondaco de' Tedeschi) ist zerstört.

Etwas jünger als Giorgione war der in Bergamo geborene Giacomo Palma (il vecchio, der Alte, zum Unterschiede von einem späteren Künstler gleichen Namens), dessen Ruhm sich vorzugsweise an seine Heiligenbilder (Abb. 652), an die weiblichen Bildnisse knüpft, denen man den Namen „Existenzbilder" gegeben hat, weil sie in der Tat nichts weiter bedeuten als die malerische Festhaltung eines durch Schönheit und Lebensfreude beglückten Menschendaseins.

Neben diesen und anderen vortrefflichen Malern, die im Auftrag der Kirche und von Vereinen (Scuole), die Kirchen und Kapellen der Lagunenstadt mit Andachtsbildern füllten, treten einige ganz anders geartete Künstler auf, die in figurenreichen Kompositionen Stoffe aus der venetianischen Geschichte oder aus der Heiligenlegende im Sinne eines der Gegenwart angehörigen Vorgangs behandeln, so Vittore Carpaccio († 1526), der die Ursulalegende malte und ein Menschenalter später der Veroneser Bonifacio d. Ä. und Paris Bordone aus Treviso (1500—1571).

Den wohlbegründeten Ruhm aller dieser Meister überstrahlt der Glanz des Namens von Tiziano Vecellio aus Cadore (1477—1576). Tizians Kunst führt die koloristischen Tendenzen Giorgiones weiter und bezeichnet die Vollendung der venetianischen Malerei überhaupt. In seinem Leben und in seiner Kunst spiegelt sich der Wandel der Zeitstimmung. Die Kunst virtuosen Lebensgenusses, verkörpert in Naturen wie Pietro Aretino, das glückliche Behagen an den reichen Schätzen des Daseins übte auch der langlebige „König unter den Malern". Kaiser Karl V., Philipp II., Papst Paul III., die Fürsten und Fürstinnen Italiens waren Tizians Gönner. Er hatte seine Freude an dem glänzenden höfischen Treiben und der verfeinerten Sinnlichkeit, die seine Phantasie erfüllte und seine Hand zu verherrlichender Darstellung lockte. Bei aller idealen Begeisterung webt dieser weltlich großartige Zug durch seine ergreifenden religiösen Darstellungen (Assunta, die Himmelfahrt Mariä, Abb. 650); in den heiligen Konversationen und in den von Stiftern und Heiligen verehrten Madonnen klingt er an. Von dramatischem Leben ist die bei einem Brande zugrunde gegangene „Ermordung des Petrus Martyr" erfüllt, in der die Waldlandschaft gleichsam den Akkord zu dem Vorgange anschlägt. Seiner eindringlichen Charakteristik stellen der berühmte „Zinsgroschen" in Dresden, seinem Schönheitssinn und seiner poetischen Kraft Schilderungen, wie die sog. „himmlische und irdische Liebe" (Abb. 651) ein glänzendes Zeugnis aus.

Bei biblischen und legendarischen Szenen muten uns die Gruppen der Zuschauer wie unmittelbar aus dem Leben und der Zeit gegriffen an, Männer und Frauen in stolz-würdevoller Haltung und mit individueller Gesichtsbildung. Tizians Pinsel griff auch in das mythologische Gebiet ein und schuf, dem Geschmacke seiner fürstlichen Auftraggeber folgend, eine Anzahl von Venusbildern, bacchischen Szenen usw., bei denen er in der Darstellung des Nackten eine unübertroffene Meisterschaft bekundete. Weibliche Schönheit verherrlichte er auch in zahlreichen Halbfiguren (die sog. Bella, ein Bildnis der Herzogin von Urbino in Florenz ist das berühmteste), denen er das Bildnismäßige gern durch ein genrehaftes, geschichtliches oder allegorisches Motiv abstreifte (seine Tochter Lavinia als Judith oder als Pomona charakterisiert, die sog. Flora, die Venus vor dem Spiegel, Abb. 617). Tief erfaßt und von überzeugender Lebenswahrheit sind auch seine zahlreichen Männerbildnisse (Karl V. zu Pferde, Philipp II. in ganzer Figur, Papst Paul III. im Lehnstuhl, Abb. 618), wie er denn überhaupt als Porträtmaler zu den Meistern ersten Ranges zählt. Sein letztes großartiges Werk war „die Klage um den Leichnam Christi" (Abb. 649). Die Malweise seiner späten Werke erscheint skizzenhaft abgekürzt, und diese impressionistische Art verleiht den Bildern eine große koloristische Lebendigkeit.

Der herrlich blühende Stamm der venetianischen Kunst trieb zahlreiche Nebenreiser in den benachbarten Landschaften. Lorenzo Lotto und Pordenone müssen neben dem schon oben genannten Bonifazio in Verona hervorgehoben werden. In Brescia blühte Moretto († 1555, Abb. 653), dessen Gestalten sich in der würdevollen Ruhe Bellinischer Heiliger bewegen und dessen Kolorit sich durch einen feinen silbergrauen Gesamtton auszeichnet. Ein anderer Meister der Brescianer Schule war Girolamo Romanino. Im benach-

barten Bergamo, in Verona, Vicenza blühte die Malerei und weist Künstler von mehr als nur örtlichem Wert auf. Auch Sebastiano del Piombo († 1517) muß hier genannt werden, obwohl er in Rom seine Haupttätigkeit entwickelte und sich als Schüler Michelangelos angesehen wissen wollte; auch er dankt seinen Ruf einer Anzahl vorzüglicher Porträtgemälde.

Von den Meistern, die selbständige Richtungen eröffnen, sind Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—1594), der Rivale Tizians, und Paolo Caliari Veronese (1528—1588) die bedeutendsten. Ihre zahlreichen Werke zeigen, daß die Grundlage der Schule, die prächtige Farbenwirkung, keine Einbuße erlitten hat, daß auf die Schilderung prunkvoller Äußerlichkeiten eines von festlicher Freude und heiterem Lebensgenuß erfüllten Daseins ebenso Gewicht gelegt wird, wie auf Charakterzeichnung und den Ausdruck des Gefühlslebens in religiösen Schilderungen und in den wirkungsvollen Bildnissen. Tintoretto (Abb. 654) verfolgt ein von Michelangelo beeinflußtes Formideal und sucht die Raumillusion seiner Bilder durch neue Lichtwirkungen zu steigern. Seine Malweise ist skizzenhaft, impressionistisch, seine Komposition bewegt, zerrissen. Das unruhige Abendmahl der Scuola di San Rocco, ebenda die vom Licht phantastisch erregte Flucht nach Ägypten sind bezeichnende Werke. Im Vergleich mit diesem genialen Erweiterer der malerischen Kunst hängt Veronese mehr an dem älteren Renaissance-Ideal fest. In den auf Leinwand gemalten riesigen Dekorationsgemälden des Dogenpalastes, Verherrlichungen der Venetia (Abb. 655), Kriegs- und Siegesbildern bekundet er ein hochentwickeltes Kompositionstalent. Tiefer in der Auffassung erscheint Veronese in einigen Andachtsbildern (sog. Empfehlungsbilder), auf denen die Stifter und ihre Angehörigen in schöner Gruppierung sich dem Schutze der hl. Jungfrau empfehlen.

In Oberitalien steht die Entwicklung der streng malerischen, vornehmlich durch glänzendes Kolorit wirkenden Kunst seit Lionardo im Vordergrunde. Als Schüler des Francesco Bianchi Ferrari bildete sich Antonio Allegri da Correggio (um 1489—1534), der zu den größten Meistern italienischer Malerei gehört. Er ist es, der die Luft zwischen den Dingen sichtbar macht, indem er das Helldunkel noch mehr als Lionardo zur Herrschaft bringt und in der feinsinnigen Abstufung der Lichter und Schatten den Kontur verschwimmen läßt. Unter seinen in festlichem Schwunge lebenswarm bewegten Gestaltungen seien die mythologischen Darstellungen (Antiope, Leda) und die mit derselben bestrickenden Sinnenfreude behandelten Madonnenbilder (mit dem hl. Sebastian, mit St. Franziskus), dann die sog. heilige Nacht in Dresden und das Gegenstück, der sog. „Tag" (Abb. 615), in Parma hervorgehoben. In Parma entfaltete er als Freskomaler eine hervorragende Tätigkeit (im St. Paulskloster, S. Giovanni, Domkuppel). Dabei behandelte er das Gewölbe als freien Himmelsraum, in dem sich die heiligen Männer und Frauen, von unten gesehen, auf Wolken lehnen und stützen und Scharen fröhlicher Engelkinder sich zwischen den Wolken tummeln. Diese das Gesetz der Schwere verneinende Darstellungsweise fand große Nachfolge. Baroccio und die Carracci stehen auf seinen Schultern und die Malerei des Rokoko knüpft an ihn an.

d) Das Kunstgewerbe der italienischen Renaissance.

Hand in Hand mit der glänzenden Entfaltung der Architektur, der Malerei und Plastik geht die Entwicklung des italienischen Kunstgewerbes der Renaissance. In der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen ist das Kunstgewerbe jeder Gattung erfüllt von derselben hochgespannten ästhetischen Empfindung und derselben monumentalen Gesinnung, der die große Kunst ihren Aufschwung dankt. Im Kleinen, im Einzelnen wiederholt das Kunstgewerbe die strukturen Formen und Gliederungen der Architektur und hält sich an die spätantiken Vorbilder (Akanthus, Rankenwerk in Verbindung mit Grotesken, Tro-

phäen, nackten Kindergestalten, den sog. Putten). Ein immer lebendiges Naturstudium und das Bestreben, eine persönliche Empfindung im Werke fühlbar zu machen, bringen Variationen und Bereicherungen des antikisierenden Formenschatzes hinzu. Die zunehmende Verbreitung humanistischer Bildung führte zur Verwertung mythologischer, allegorischer und geschichtlicher Stoffe auch in kunstgewerblichen Arbeiten.

Das Kunstgewerbe der Frührenaissance (das Quattrocento) ist voll reizvoller Herbheit, ist in der Durchführung des Einzelnen auf sorgfältige Delikatesse bedacht. In Florenz sind die reizvollsten Arbeiten jeder Art entstanden. Die Töpferei, die Glasmacherkunst, die Metallarbeit, der Schmuck wie das Mobiliar und die Textilkunst erfahren eine Veredelung durch maßvollen Zierat bei klarer Strukturform. In der Hochrenaissance, im 16. Jahrhundert (Cinquecento) tritt aber allmählich mit der Verbreitung des neuen Stils auf das übrige Italien, eine üppigere Zierlust zutage, die einerseits zu ornamentalen Überfüllungen, andererseits schon zur Verallgemeinerung der Formen, zum Formalismus, führt. Dabei treten im Dekor die pflanzlichen Motive zurück, gewinnen das Zierschild (die Kartusche), das Rollwerk und die der Einwirkung islamischer Kunst zu dankende Arabeske (s. S. 56) an Bedeutung im Formenschatz der Renaissance. In der zum Barock treibenden Spätrenaissance (um 1600), die den ornamentalen und naturalistischen Dekor einer großen bewegten Form unterordnet, verliert Florenz die künstlerische Führerschaft. Rom, Venedig und Genua werden zu Brennpunkten der Hochrenaissance und des Barocks.

Die vornehmen Raumgebilde der italienischen Renaissance wirken durch Klarheit der Verhältnisse und wohlbedachte Angemessenheit der Gliederung, der festen wie der mobilen Dekoration (Türrahmen und Kamin aus Stein, Holzgetäfel, Kassettendecken, Wandmalerei oder Bespannung mit Seidentapeten, selten mit Wandteppichen). Die Gesamtstimmung der Räume im Palast (Abb. 629), wie in den Refektorien und Sakristeien reicher Klöster oder in den Sitzungssälen der Gemeinden war farbig. Das Mobiliar der italienischen Renaissance beschränkte sich auf das Notwendige, an Zahl und Formenreichtum war es bescheidener als im Norden. Die Truhe (Cassone) spielte im Hausrat des Palastes, des Klosters und des Bürgerhauses eine Hauptrolle, sie war das Hauptstück der Brautausstattung und wurde durch Malerei, eingelegte Arbeit (Intarsia) und später durch Reliefschnitzerei geschmückt (Abb. 661). Nächst der Truhe, die auch als Bank (cassapanca) mit Rücklehne und Armstützen gebildet wurde, fand das Ehebett zuweilen mit einem Baldachin und, von den Sitzmöbeln, der monumentale Wandsitz (trono) nicht nur für die hohe Geistlichkeit und den Richter, sondern auch in den Palästen eine künstlerische Durchbildung. Aus der Verbindung von Truhe und Schrank entstand die Kredenz. Neben den antikisierenden prostilierten Prunktischen waren zumeist leichtbewegliche Tische auf Böcken im Gebrauch (Abb. 633). Eine Menge Kleingerät wie die Postamente, Kleiderrechen, Toilettengeräte, Spiegel bis zum Blasebalg und den Platten und Schachteln, die den Wöchnerinnen dargereicht wurden, alle Geräte waren durch die Kunst veredelt.

Die edle Bronze war ein mit Vorliebe angewandtes Material; es genügt, an die Bronzetüren, an die Flaggen- und Fackelhalter, an die Vasen, Laternen (Abb. 583, 663), Leuchter, Kandelaber (Abb. 597) und die Unmenge Kleinbronzen (Handglocken, Schreibzeuge Abb. 664), Mörser, Lampen, Kassetten, an die Medaillen (Abb. 620, 621) und Plaketten (Reliefplättchen Abb. 608, 610, 631, 636) zu erinnern, um die Mannigfaltigkeit kunstvoller Arbeiten aus Bronze zu kennzeichnen. Die technische Behandlung des Gusses, die Ziselierung, die Patinierung sind ebenso bewundernswert wie die glückliche künstlerische Erfindung. Von den Goldschmiedearbeiten der italienischen Renaissance ist viel zugrunde gegangen, aber wenn

sie im kirchlichen Gebrauch auch lange gotische Formen festhielten, so haben sie sich doch auch in der Renaissance zu Höchstleistungen wie das Salzfaß Cellinis (Abb. 662) aufgeschwungen.

Deutlich ausgeprägt ist der Renaissancecharakter der Keramik. Noch im 14. Jahrhundert brachte die italienische Töpferei an vielen Orten einfache Waren hervor, bei denen zum Teil Erinnerungen an die ältere orientalische Kunst beobachtet werden. Wie auf anderem Gebiet hat Florenz auch in der Töpferei zuerst eine Veredelung erreicht. Die Majoliken (so wurden in Italien die ursprünglich über Majorka eingeführten Fayencen genannt) bestehen aus gebranntem Töpferton, der auf undurchsichtiger Zinnglasur mit Scharffeuerfarben bemalt wird. Im 15. Jahrhundert bringt es die Majolikamalerei zu Kunstleistungen und erreicht um 1500 ihre Blüte. Faenza (wonach alle zinnglasierte Tonware Fayence genannt wurde), Urbino, Castel Durante, Gubbio, Deruta, Siena, Caffagiolo, endlich Venedig sind Hauptorte der Fabrikation gewesen (Abb. 656—659).

Alle anderen Techniken, die Lederarbeit, die Schmelzkunst, der Eisen- und der Steinschnitt fanden eifrige Pflege, und die Glasmacherkunst erreichte mit Schmelzmalerei (Abb. 660) und später mit möglichst zierlichen Formen in Venedig eine Kunstfertigkeit, die nicht übertroffen worden ist.

Werke des Kunstgewerbes sind es vor allem gewesen, welche auf den Handelswegen den Siegeszug der Renaissance über die Grenzen Italiens hinaus eingeleitet haben. Die Wirkung der Renaissance war am größten auf die Völker romanischer Abstammung, auf die Franzosen, die Spanier, Portugiesen und auf die südlichen Niederlande.

---

2. Die Kunst diesseits der Alpen bis zum 16. Jahrhundert.

a) Die Malerei.

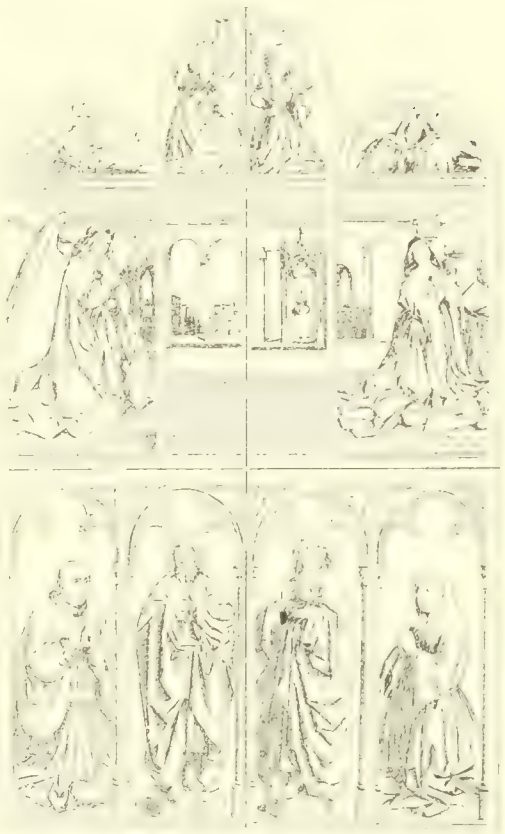
Altniederländische Schule.

Während die Wandmalerei, seitdem die Gotik herrschte, im Norden immer mehr an Ausdehnung und Bedeutung verlor, entwickelte sich die Tafelmalerei aus der Gerätmalerei (am Möbel und am Altaraufsatz und Altarvorsatz) seit der Mitte des 14. Jahrhunderts mehr und mehr zur Selbständigkeit und Freiheit; nur die Glasmalerei mußte sich dem Stilzwang der Architektur bis zum 16. Jahrhundert fügen.

Die altniederländische Malerei, seit dem 14. Jahrhundert im Aufschwung, nimmt im 15. Jahrhundert die erste Stelle in der Malerei des Nordens ein. In den reichen Städten Brügge, Gent, Brüssel, Dornyk (Tournai) fand die Kunst rege Förderung. Ihre Entwicklung stand in Verbindung mit Burgund, seit Philipp der Kühne Flandern durch Heirat erworben hatte (1384). Die nachfolgenden Fürsten aus dem Hause Valois wetteiferten mit den Großkaufleuten und Brüderschaften in der Kunstpflege. Das zeigt die Blüte der niederländisch-burgundischen Skulptur und der Tafel- und Buchmalerei, für welch letztere nicht mehr Paris und England den Ton angaben (S. 79). Das schönste Gebetbuch mit Miniaturen gehörte einst dem Herzog von Berry, es vereinigte Arbeiten verschiedener Künstler (Abb. 674, 675). Einige Darstellungen, wie die Landung Herzog Wilhelms mit einer in Licht und Luft vortrefflich beobachteten Strandlandschaft, offenbart eine so neuartige Naturauffassung, daß die Gebrüder van Eyck als Urheber vermutet werden konnten.

Aber die Kunst von Hubert und Jan van Eyck aus Maaseyck bei Maastricht tritt uns mit ihrem Hauptwerk, dem Genter Altar, unvermittelt entgegen. Vorstufen scheinen nicht nachweisbar zu sein. Der im Auftrag von Jodocus Vydt für St. Bavo in Gent gemalte — jetzt in Teilen in Gent, Brüssel und Berlin bewahrte — Altar (Abb. 665—668)

ist seinem christlichen Glaubensinhalt nach und in dem vielgliedrigen System der Schilderung ein mittelalterliches Werk. Um so neuartiger erscheint die lebensvolle Versinnlichung des religiösen Vorwurfs, die Feinheit der Naturbeobachtung, die Leuchtkraft und Harmonie der Farben, das Gefühl für Licht- und Luftwirkungen in der Schilderung der Landschaft und des Innenraums. Bei geschlossenen Flügeln (Textabb. 61) sieht man zu unterst den Stifter und seine Frau kniend vor den beiden Johannes (steinfarbig), darüber die Verkündigung und als oberen Abschluß zwei Propheten und Sibyllen – damit ist der Hinweis auf das Erscheinen des Heilands gegeben. Geöffnet (Textabb. 62) zeigt der Altar zwei Geschosse. Oben zu äußerst das erste Menschenpaar und singende Engel, in der Mitte thront Gottvater mit dem Täufer und Maria zu seinen Seiten, darunter schwebt die Taube und vertritt den erwarteten Jesus — das Opferlamm auf dem Altar. Scharen der Gläubigen nahen sich dem Lebensbrunnen: zuvorderst knien die Propheten und die Apostel, dann folgen die kirchlichen Stände und die Laien, Heilige, die Streiter Christi und Einsiedler. Wie die Inschrift meldet, wurde das Werk von Hubert van Eyck begonnen, aber 1432 von seinem Bruder Jan vollendet. Über den Anteil der Brüder an dem Werke ist die Forschung noch zu keinem Abschluß gekommen. Von dem älteren Bruder Hubert, der 1426 starb, wissen wir wenig, von Jan, der 1441 starb, hören wir, daß er Hofmaler Philipps von Burgund und Johanns von Baiern gewesen ist und daß er Reisen im Auftrag seiner Herren machte. Hauptsächlich hielt sich Jan in Brügge auf. In den Werken, die ihm zugeschrieben werden, Altarbildern, Madonnen, Bildnissen (Abb. 676, 677), ist die Schärfe der Charakteristik, die Klarheit der Darstellung, die lebhafte und doch feine Farbigkeit bewundernswert. Der Einfluß der Eyck — als ein Schüler Jans wird Petrus Christus in Brügge hervorgehoben — ist groß gewesen, nicht nur auf die niederländisch-burgundische, sondern auch auf die französische, die spanische und die deutsche Kunst. Die konsequente Anwendung der Ölfarben (Anmerkung S. 85) statt der Temperafarben ist ebenfalls ein Verdienst der Gebrüder Eyck.



61. Der Genter Altar bei geschlossenen Türen.

In Brüssel begründete Roger van der Weyden aus Tournai (gest. 1464) die brabantische Schule. Sein Ruhm drang weit wie der der Eyck durch die Welt. Die Figuren seiner Andachtsbilder (Abb. 673) sind herb und unruhig, die Passionsszenen dramatisch aufgefaßt und eindringlich vorgestellt. Seiner Art verwandt ist der Meister von Flemalle, so genannt nach einem Altarbild, das aus der Abtei Flemalle herrührt; seine Schilderung der hl. Barbara gibt einen reizvollen Einblick in ein gotisches Heim (Abb. 670). Ein anderer Künstler, Hugo van der Goes aus Gent, der 1465 im Wahnsinn starb, übertrifft Roger in der inbrünstigen Schilderung gläubiger Sehnsucht. Das Altarbild, das aus Monforte in Nordspanien kürzlich für das Berliner Museum erworben wurde, mit einer

62. Der Genter Altar bei geöffneten Flügeln.

lebensvollen Schilderung der Anbetung der Hirten, und das für den Brügger Agenten der Medici, Tommaso Portinari, gemalte Triptychon, ebenfalls mit einer Anbetung des Christkindes (Abb. 672), sind die Hauptwerke des temperamentvollen Meisters. Dirk Bouts aus Haarlem, der 1475 in Löwen starb, ist ausgezeichnet durch die Glut seiner Farben und eine innige Verbindung des Figürlichen mit der Landschaft. Die Bilder, die er für die Peterskirche in Löwen schuf, das Abendmahl, sein Hauptwerk, und die Marter des hl. Erasmus, sind bei dem Brande der Kirche 1914 gerettet worden. Am allgemeinsten ansprechend ist von den Altniederländern der bei Mainz gebürtige, in Brügge tätige Hans Memling (gest. 1495). Das Johannesbospital in Brügge bewahrt unter anderen seiner Bilder einen Reliquienschrein, auf dem mit miniaturähnlicher Feinheit und weicher Anmut die Legende der hl. Ursula mit den zehntausend Jungfrauen erzählt wird. Die Schilderung der Verkündigung in einem anheimelnden gotischen Innenraum (Abb. 669) zeigt die Zierlichkeit und Gefälligkeit seiner Weise. In die Marienkirche zu Lübeck stiftete Paul Benecke das Jüngste Gericht, das ihm als Beute auf der See in die Hände gefallen war (Abb. 671). Mehr aber als die dramatische Schilderung lag Memling die schlichte Wiedergabe von Andachtsbildern und Porträts, besonders weiblichen. Gerhard David, dessen Hauptwerk ein Altarbild von 1509 in Rouen ist, erscheint als ein Ausläufer dieser Kunst, während der Holländer Geertgen tot St. Jans ein selbständiges, im holländischen Volkstum wurzelndes Wesen zeigt.

Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts traten die alten niederländischen Kunstzentren

zurück gegen das mächtig emporblühende Antwerpen. Hier wirkte und starb 1530 der anscheinend aus Löwen gebürtige Quinten Massys. Seine großen Altarwerke in Antwerpen (Abb. 714) und Brüssel, seine Madonnen und Bildnisse lehren einen Meister schätzen, der über den ererbten Kunstbesitz weit hinausgeht. Die psychologische Vertiefung bei der Schilderung der heiligen Geschichten ist größer, seine Auffassung humaner mit einer Neigung zu genrehafter Darstellung. Bei aller Selbständigkeit, die Massys auszeichnet, tritt doch auch schon auf seinen Bildern die Anwendung italienischer Renaissanceformen in der Architektur hervor. Auch bei seinem berühmten Rivalen, dem Holländer Lukas van Leiden (1494—1533), der 1522 in die Antwerpener Malergilde eintrat, ist die „antikische" Neigung vorhanden. Von seinen Bildern (Jüngstes Gericht in Leiden, Schachpartie in Berlin, Heilung des Blinden in Petersburg) sind nur wenige erhalten; deutlicher lassen seine Stiche sein künstlerisches Wesen als das eines unruhigen Menschen erkennen, der immer neue Stoffe (biblische, genrehafte, physiognomische Vorwürfe, Ornamente, Abb. 759) mit großem Geschick zu gestalten suchte.

Bald mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts wird bei den Malern wie im Kunsthandwerk und in der Architektur der Anschluß an italienische Weise immer handgreiflicher. Die große Mehrzahl dieser Romanisten, die von den Zeitgenossen zu höchst gepriesenen Maler, streben nach klassischen Formen, behandeln mythologische Stoffe, ohne indessen über rein äußerliche Nachahmungen italienischer Vorbilder hinauszukommen (Marten van Heemskerk, de Vriendt gen. Frans Floris, Coxie). Andere geben nur zögernd zu den neuen Idealen über und bewahren in ihrer Darstellungsweise immer noch einen heimatlichen Zug. So namentlich der bedeutendste dieser Übergangsmeister Jan Gossaert aus Maubeuge († 1541, gen. Mabuse), dann Barent van Orley in Brüssel († 1542), der auch, wie namentlich Coxie, für Teppiche und Glasbilder hervorragend tätig war. Die Brüsseler St. Gudulakirche enthält eine Folge prachtvoller Glasfenster mit den Bildnissen fürstlicher Stifter in gemalten Renaissancegehäusen. Der Holländer Jan Scorel († 1562) verleugnet nach seinem Aufenthalt in Italien die heimische Art, bewahrt aber den ursprünglichen Sinn für lebenstreue Darstellung in seinen vortrefflichen Bildnissen, ebenso der 1578 verstorbene Antonis Mor, der sich in Venedig gebildet hatte.

Der Zusammenhang der altniederländischen Tafelmalerei mit der Buchmalerei ist augenscheinlich. Die Gent-Brügger Miniaturistenschule, zu der Alexander Bening gehörte, blühte bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und hat ausgezeichnete Werke hinterlassen (das Breviarium Grimani in Venedig, das Seelengärtlein, Hortulus animae in Wien). Der Einfluß der Schule erstreckte sich nach England und bis nach Spanien. Ging auch nach und nach die Originalität verloren, so blieb doch der Geschmack bestehen, bis Holzschnitt und Buchdruck der Buchmalerei ein Ende bereiteten.

Wie die altniederländische Kunst aber monumentale Aufgaben zu lösen wußte — das zeigen vor allem die kostbaren Bildwirkereien, die zu festlichen Gelegenheiten in den Kirchen, als beweglicher Wandschmuck in den Burgen und Zeltlagern der Fürsten benutzt wurden. So erbeuteten 1476 die Schweizer bei Murten in dem Lager Karls des Kühnen die berühmten Wandteppiche, die jetzt das Berner Museum bewahrt. Mehr handelt es sich um ganze Folgen von Wirkereien, die in gedrängten Bildern Stoffe aus der Bibel, der heiligen Legende, aus den Ritterromanen und auch Allegorien erzählen (Abb. 552). Die Bildwirkereien haben für die nordische Kunst eine ähnliche Bedeutung wie sie den Fresken für die italienische Kunst zukommt. Die hervorragendsten Künstler lieferten die Vorzeichnungen (Kartons), nach denen in den Manufakturen gewirkt wurde. Die niederländischen Wirker waren so berühmt, daß die Tapeten Raffaels (Abb. 639) in Brüssel gewirkt wurden

Französische und englische Schule.

Von der französischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts haben wir geringe Kunde. Zu großer Kunstfertigkeit war die Miniaturmalerei seit dem 13. Jahrhundert gediehen. Ähnlich wie die Skulptur zeigt sie den Fortschritt zu größerer Lebendigkeit und kostbarer Gefälligkeit. Paris wurde im 14. Jahrhundert ein Sammelpunkt der Illuminatoren. Als im 14. Jahrhundert die Päpste ihren Hof nach Avignon verlegt hatten, drang italienische Kunst ins Land. Die großen Werke sind zerstört, verschollen. Daß die Entwicklung der Malerei nicht zurückblieb hinter der der Nachbarländer, zeigen z. B. die für den Herzog von Berry, der in Bourges Hof hielt, angefertigten Bilderhandschriften. Die Werke sind ausgezeichnet durch einen feinen Formensinn, durch dekorativen Farbenreiz — aber ihre Urheber gehen weder weiter noch tiefer als die Altniederländer. Die um 1416 entstandenen Miniaturbilder zu Gebetbüchern fallen auf durch die Frische der Naturempfindung und den Reiz der volkstümlichen Darstellungen (Monatsbilder). Auch in der Provence am Hofe des Königs René von Anjou (1417—80) entwickelte sich eine reiche Kunsttätigkeit; die Schilderung des brennenden Busches von Froment d'Avignon in der Kathedrale von Aix ist ein Hauptwerk der Schule. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde in der Abtei von La Chaise-Dieu (Haute-Loire) ein Totentanz gemalt und noch manche andere Werke in Bourges wie in Aix zeugen für die Tüchtigkeit der französischen Maler jener Zeit. Weitschallenden Ruhm erntete Jean Fouquet aus Tours (geboren um 1416) als Miniaturist (Horarien für den Kanzler Etienne Chevalier, um 1455 entstanden, in Chantilly) und als Tafelmaler. Eines seiner Hauptwerke, das Bildnis Etienne Chevaliers mit seinem Namensheiligen (Abb. 716), besitzt die Berliner Galerie, die dazugehörige Madonna ist in Antwerpen. Der sogenannte Meister von Moulins (Abb. 717) zeigt einen verwandten Stil voll Anmut, doch haben die Bildnisse dieser französischen Künstler nicht die Innerlichkeit, die die altniederländischen Bildnisse unübertrefflich macht.

Im 16. Jahrhundert machen sich in der französischen Malerei italienische und niederländische Einflüsse geltend. Selbständigeres Gepräge zeigen die Werke, die dem Jean Clouet zugeschrieben werden. Als ein Rivale Holbeins d. J. wird François Clouet (Janet) als feinfühliger Porträtist gefeiert. Mit der Mitte des Jahrhunderts nimmt der Einfluß fremder aus Italien ins Land gerufener Künstler zu (Rosso, Primaticcio).

England hat wie schon in karlingischer Zeit namentlich die Miniaturmalerei gepflegt und während des 13. Jahrhunderts zur Blüte gebracht. Aber auch im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts war die Kunst der englischen Buchmaler so bedeutend, daß sie einen Einfluß auf die französische Miniatur ausübte. Von den Werken der Wand- und Tafelmalerei ist so viel zerstört worden, daß wir die Kunsthöhe der Malerei im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts nur aus wenigen Beispielen (Bildnisse Richards II. in Westminster und in Wilton House) beurteilen können. Das 15. Jahrhundert hat nur geringe Arbeiten hinterlassen; erst als Holbein ins Land kam, hob sich auch die englische Bildnismalerei, die fast ausschließlich geübt wurde.

Deutsche Malerei und graphische Kunst.

Von den Malerschulen, die sich in Deutschland im 14. Jahrhundert auszeichneten, hat keine ein größeres Erbe hinterlassen als die Kölner. Köln war im 14. Jahrhundert eine der blühendsten Städte, aber auch viele andere deutsche Städte, von deren Malwerken aus dieser Zeit wenig erhalten sind, erfreuten sich künstlerischen Rufes. In Nürnberg, am Mittelrhein,

in Westfalen, in Lübeck, Hamburg, Prag sind mehr oder weniger Arbeiten vorhanden. So wurde in Böhmen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts die Tafelmalerei neben der Wand- und Buchmalerei namentlich unter Kaiser Karl IV. eifrig gepflegt, anscheinend hauptsächlich durch eingewanderte Künstler. Bei aller Derbheit und Befangenheit der typischen Formengebung zeigen die Reste altböhmischer Tafelmalerei eine gewisse Feierlichkeit und Würde der Haltung.

Die Schöpfungen der Kölner Schule stehen künstlerisch zum Teil höher als diejenigen der Prager Meister. In den Werken der altkölnischen Schule wird der Bruch mit der gebundenen mittelalterlichen Weise angebahnt: das Streben, im Bilde Seelenstimmungen auszudrücken, das Anmutige der Erscheinung mit schlichter Wahrheit wiederzugeben, kündigt sich an, ein frischer Natursinn macht sich geltend; der Goldgrund wird aber noch beibehalten (Abb. 549, 551). Als Beispiele des Stils dieser gefälligen und zarten Malweise seien genannt der Clarenaltar im Kölner Dom und die Madonna mit der Erbsenblüte. Als bester Maler in deutschen Landen wird 1380 ein Meister Wilhelm genannt — aber es hält schwer, diesen Namen mit den erhaltenen Bildern zusammenzubringen. Dagegen ist das berühmte Dombild (Abb. 553) ein Werk von Stephan Lochner, der vom Oberrhein stammt und 1451 in Köln starb. Aus dem formalen Reiz der Schilderung, aus der größeren Charakteristik spricht eine persönliche Empfindung und eine der Eyckischen Kunst verwandte Kunstrichtung.

Am Oberrhein schlägt Konrad Witz aus Konstanz in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts eine von den Niederlanden unabhängige Richtung der Malerei ein (Abb. 679), die in der Achtsamkeit auf neue Licht- und Luftprobleme in der Darstellung namentlich der Landschaft auffällt. Verwandte selbständige Triebe zeigen gleichzeitige Werke schwäbischer Kunst von Lukas Moser (Altar in Tiefenbronn, Abb. 678, 680) und von Hans Multscher in Ulm, der auch als Bildschnitzer sich auszeichnete (Abb. 681).

In anderen Gebieten Deutschlands zeigen sich zu derselben Zeit ähnliche Regungen wie bei den Malern am Nieder- und Oberrhein, so in Westfalen, in Franken (Pähler Altar in München, Imhofer Altar in Nürnberg, Abb. 548, 550), in Schwaben und Salzburg.

Mit den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts gelangt die bis dahin selbständige deutsche Malerei in eine Abhängigkeit von der niederländischen Weise. Aber es wurde den kölnischen und niederrheinischen Malern schwer, sich in die fremde Art einzugewöhnen: ihr Kolorit ist hart, ihre Formengebung in dem Bestreben, naturwahr zu sein, übertrieben. Nur wenige Maler ragen aus der Menge handwerksmäßiger Genossen hervor, so der sog. Meister des Marienlebens, dessen Hauptwerk in München verwahrt wird. Hans Schüchlin in Ulm, Herlin in Nördlingen, Pleydenwurff und Michael Wolgemut in Nürnberg sind ebenfalls von den Niederlanden beeinflußt worden. Das gilt auch von dem ersten großen deutschen Maler, Martin Schongauer († 1491). Wenn er auch in keinem persönlichen Schulverhältnis zu Roger von der Weyden stand, so lassen seine Werke doch auf seine Bekanntschaft mit denen der niederländischen Schule schließen. Seinen Sinn für das Anmutige bezeugt die berühmte Madonna im Rosenhag in der Martinskirche seiner Vaterstadt Kolmar (Abb. 681). Seine Tätigkeit als Maler scheint aber nicht von großem Umfang gewesen zu sein. Um so größer ist seine Bedeutung als **Kupferstecher.**

Kupferstich und Holzschnitt, beides vervielfältigende Darstellungsarten, die, lange vorbereitet, handwerklichem Boden entsprossen, im 15. Jahrhundert von den Künstlern als Mittel benutzt werden, um ihre Erfindungen zu vervielfältigen, haben in der nordischen

65. Madonna auf der Rasenbank. Von Martin Schongauer.

Kunstgeschichte eine ungeheure Bedeutung.*) Mit diesen Mitteln der Vervielfältigung konnte die Kunst eine ganz andere Volkstümlichkeit und Verbreitung erlangen als sie die Wandmalerei des Mittelalters gewährte. Die gewaltige Gedankentiefe, der hohe Flug der Phantasie, der Seelenzustand des deutschen Volkes im 16. Jahrhundert können nur im Holzschnitt und Kupferstich vollkommen erfaßt werden. Denn wieder ist es die Religion, die in der eindringlichen Sprache der Kunst auf Herz und Gemüt des Volkes wirken will. — Der älteste datierte deutsche Stich trägt die Jahreszahl 1446. Weit überlegen der Passionsfolge, zu der dieses Unikum gehört, sind eine Anzahl mit dem Monogramm E. S. bezeichnete Stiche, deren unbekannter Urheber eine große Herrschaft über die technischen Mittel des Grabstichels beweist (sein berühmtestes Blatt ist die Madonna von Einsiedeln 1466). Diesem Meister gegenüber bekunden Martin Schongauers Stiche nicht nur einen Fortschritt der Technik in der Handhabung des Grabstichels, sondern auch eine unendlich reichere Erfindungsgabe und eine auf scharfe Beobachtung der menschlichen Natur begründete feinere Charakteristik im Ausdruck der Köpfe und in der Gebärdensprache (Textabb. 63). Die Stiche Schongauers fanden weite Verbreitung und übten einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung der zeichnenden Künste in Deutschland wie in den Niederlanden. Gleichzeitig mit Schongauer ist der „Meister des Hausbuchs" (sog. nach einem Band mit Zeichnungen im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg) tätig.

Überaus rege wird im 15. Jahrhundert aber auch die Malerei in Deutschland betrieben. Noch wiegt das Handwerk vor, ist zwischen Werken eines Meisters und Arbeiten seiner Werkstatt eine triftige Unterscheidung selten möglich; auf die Deutlichkeit des dargestellten Vorgangs aus der biblischen Erzählung oder aus der Legende wird noch vielfach der Nachdruck gelegt. Das Bild hat das Wort zu ersetzen in der Malerei wie im Holzschnitt (die Armenbibel). In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind in Ulm Bartholomaeus Zeitblom, in Nördlingen Friedrich Herlin und in Nürnberg Michael Wohlgemut mit der Anfertigung von Altarbildern, auch ganzer Altäre mit allem Beiwerk an Schnitzarbeit beschäftigt. Wie groß das allgemeine Verlangen nach Kunst im Volke gewesen ist, beweist

*) In Italien, überhaupt in den romanischen Ländern, haben die vervielfältigenden Künste nicht die gleiche volkstümliche Bedeutung wie im Norden erlangt. Der Holzschnitt tritt hier an Stelle der Miniatur, und der Kupferstich sorgte vornehmlich für die Verbreitung künstlerischer Formen und Ideen in Künstlerkreisen; er ist frühzeitig lediglich reproduzierend, während in Deutschland die selbständig erfindende Richtung der sog. „Malerstecher", wie Schongauer, Dürer, lange vorherrscht.

Die ersten italienischen Stecher sind wie im Norden wahrscheinlich Goldschmiede gewesen; die ältesten datierten Stiche in Italien sind Illustrationen zu einem Buche vom Jahre 1477; über die Persönlichkeiten der ersten Stecher wie Robetta u. a. sind wir wenig unterrichtet. Der Hauptmeister der italienischen Stechkunst im Quattrocento ist der Paduaner Andrea Mantegna; im 16. Jahrhundert gründete der unter dem Einflusse Dürers gebildete Marc-Anton Raimondi († 1534), der namentlich Raffaels Schöpfungen meisterhaft reproduzierte, eine berühmte Stecherschule.

nichts schlagender als die Masse von geschnitzten und gemalten Altären, von denen jede kleine Kirche mehrere, große Stadtkirchen Dutzende beherbergten.

Der größte Künstler Deutschlands ist Albrecht Dürer. Als Maler wird er gewöhnlich betrachtet und doch nehmen seine Gemälde in seinem Schaffen nur einen Teil, nicht einmal den bedeutsamsten ein. Universell wie diejenigen Leonardos sind seine Interessen; mit ihm teilt er die Freude an wissenschaftlichen Untersuchungen, den Hang zur Lösung theoretischer Aufgaben. Unerschöpflich fließt der Born seiner Phantasie, kerndeutsch ist seine Gesinnung, unermüdlich sein Streben nach Wahrhaftigkeit im Ausdruck inneren wie äußeren Lebens. Auch wo er als Nachahmer der Italiener erscheint und in der Darstellung der menschlichen Figur Typisches geben will, bleibt er durchaus Nordländer. Die Denkmale seines Fleißes sind vielumfassend, seine in zahlreichen Handzeichnungen erhaltenen, mit vollendeter Sorgfalt ausgeführten Naturstudien, Skizzen und Entwürfe eröffnen den weitesten Einblick in sein künstlerisches Wesen. Was ihm einen Ehrenplatz unter den größten Künstlern aller Zeiten sichert, ist die Gabe charakteristischer Zeichnung, die überzeugende Sachlichkeit der Darstellung, der kühne Gedankenflug, die reiche Erfindung und die unausschöpfliche Tiefe seiner Empfindung.

Albrecht Dürer wurde in Nürnberg am 21. Mai 1471 geboren. Er erlernte zunächst das Goldschmiedehandwerk seines Vaters und kam 1486 zu dem Maler Michel Wohlgemut in die Lehre. Vier Jahre später ging er auf die Wanderschaft. Im Jahre 1494 kehrte er heim und schloß mit einer Nürnbergerin, Agnes Frey, die Ehe. 1495 scheint er Italien besucht zu haben. Dürer entfaltet eine umfassende Tätigkeit, schafft namentlich im Holzschnitt neben einigen für den engeren Humanistenkreis Nürnbergs bestimmten Blättern symbolischen Inhalts echt volkstümliche Werke, die seine gleichzeitigen Malereien übertreffen. 1498 erscheint seine erste große Holzschnittfolge, die Apokalypse (Abb. 706), und um dieselbe Zeit begann er die „große Holzschnittpassion", die erst 1510 vollständig wurde. Ergreifen beide Werke durch die Fülle phantasievoller Gedanken, durch gewaltig bewegte Szenen, so schildert er in dem „Marienleben" die beseligende Ruhe gottgefälligen Wandels im Rahmen kleinbürgerlichen Daseins (Abb. 708). In technischer Hinsicht sind diese Blätter vollendet, und ein feiner Sinn für die landschaftliche Natur tritt bedeutungsvoll hervor. Als Stecher beginnt er 1497, zu gleicher Zeit malt er Bildnisse (Selbstbildnis von 1498, Abb. 691, Friedrich der Weise) und Altarbilder. Eine Frucht der Studien des Nackten und der meßbaren Proportionen des menschlichen Körpers ist der Stich „Adam und Eva" (1504). Damit hängt auch Dürers Streben zusammen, von Naturstudien zu typischen Idealgestalten, wie sie die italienische Kunst entwickelt hatte, zu gelangen.

Das Jahr 1505 schließt eine Periode in Dürers Schaffen. Zum zweiten Male geht er nach Venedig und malt hier für die Kaufherren der deutschen Faktorei das erste seiner großen Gemälde, das Rosenkranzfest, die Gründung der Rosenkranzbrüderschaft schildernd (jetzt, schlecht erhalten, im Kloster Strahow zu Prag). Diesmal empfing Dürer von Mantegna und von venetianischen Malern vielfache Anregung (Anbetung der Könige mit reicher landschaftlicher Szenerie, Madonna mit dem Zeisig, Abb. 695). Aber wie sehr ihn auch das plastische Formideal der Italiener lockte, er wurde doch kein Romanist, etwa wie sein Zeitgenosse Mabuse (S. 109). Im Verarbeiten der fremden Anregungen wurde Dürer erst recht seiner germanischen Eigenheit inne, die in dem Streben nach Sachlichkeit, gemütreicher Innerlichkeit und Wahrheit immer wieder hervorbricht.

Im März 1507 war er wieder in Nürnberg angelangt, mehrere Bestellungen gaben ihm Anlaß, seine malerische Kunst zu üben. Auf die Altartafel Adam und Eva (Madrid) folgte die berühmte Himmelfahrt Mariä für den Frankfurter Tuchhändler Heller, die aber

nur in einer Kopie erhalten ist. Unversehrt ist dagegen das 1511 für die Landauer Brüderschaft in Nürnberg gemalte Allerheiligenbild (Abb. 699) auf uns gekommen.

Allein die Malerei befriedigte den Künstler nicht, wieder griff er zum Holzschnitt und zum Stiche. Die große Holzschnittpassion wurde um einige Blätter vermehrt und eine neue in kleinerem Format ihr an die Seite gestellt. Für ein gewählteres Publikum war die Kupferstichpassion bestimmt, an der er von 1507—1512 arbeitete. Was er dann bis 1516 etwa schafft, bezeichnet den Gipfel seines Könnens. Einzelne Blätter, wie der Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie und der hl. Hieronymus (Abb. 709, 710) und eine Anzahl Madonnen (Abb. 697) sind Zeugnisse für den hohen Flug seiner Phantasie und für die Tiefe seiner Gedanken; technisch sind sie vollendete Leistungen.

Seit dem Jahre 1512 war Dürer mit Kaiser Maximilian, der zur Mehrung seines Ruhmes viele Künstler beschäftigte, in nähere Beziehung getreten. Die Zeichnungen zu einem Triumphzug, zur Triumphpforte (Abb. 757), einem aus 92 Stöcken zusammengesetzten Riesenholzschnitt, und ähnlichen Vorwürfen offenbaren Dürers mit den Renaissanceformen reizvoll spielende Zierkunst und ein Streben auf Prachtentfaltung, das die Kunst aus dem allgemeinen bürgerlichen Kreise herausheben möchte. Auch der Randschmuck in Federzeichnungen zu dem Gebetbuch des Kaisers (1515) bot ihm (neben Baldung, Cranach und anderen) Gelegenheit, seine künstlerische Phantasie überaus reizvoll zu entfalten (Textabb. 64).

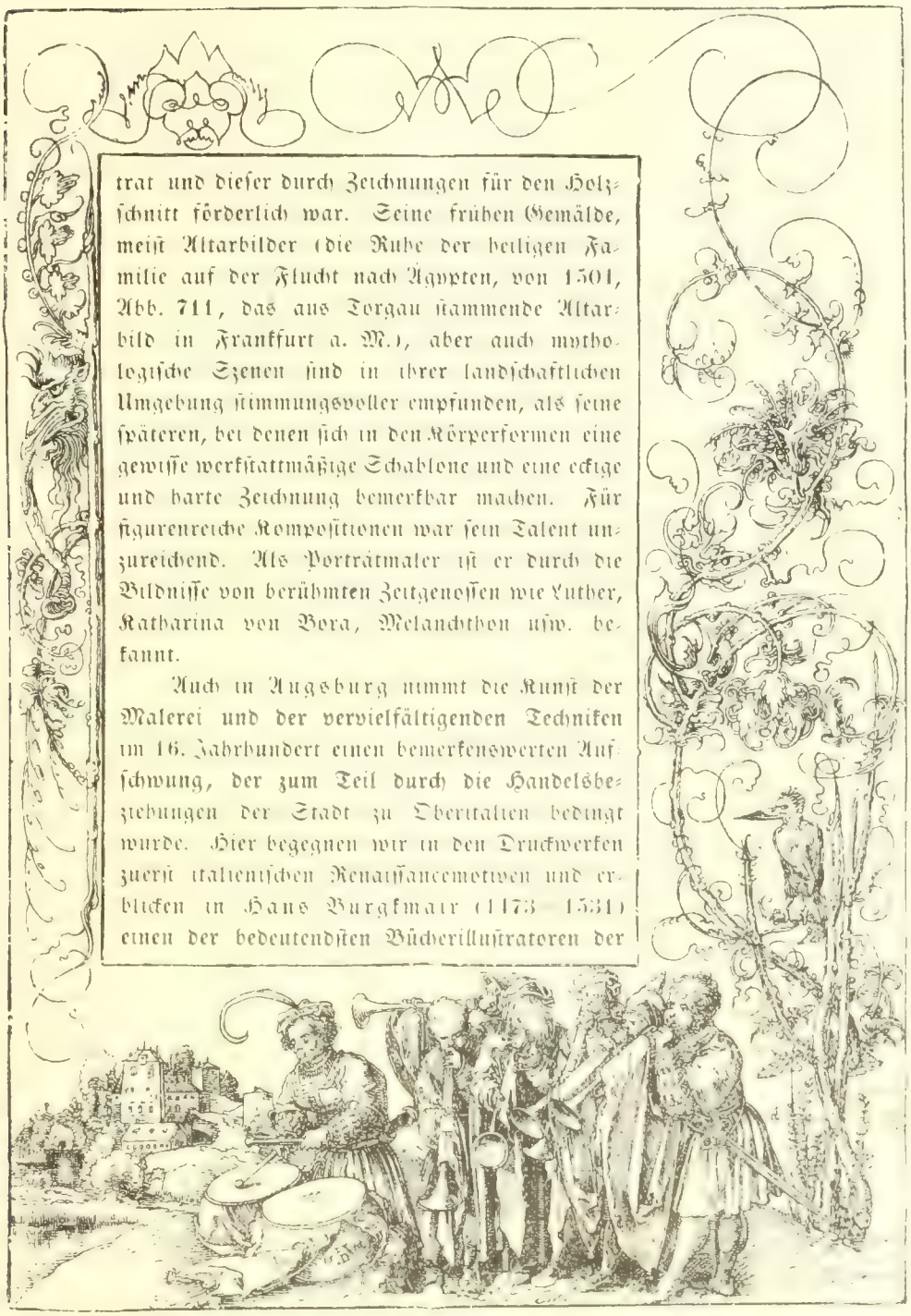
Als Maximilian starb, zog Dürer nach den Niederlanden (1520, sein Tagebuch über diese Reise ist erhalten), um von dem Nachfolger, Karl V., eine Bestätigung der ihm gewährten Gnadengelder zu erlangen. Zahlreiche Zeichnungen brachte der Künstler von der Reise heim. In Nürnberg, das von der durch die kirchliche Reformation Luthers hervorgerufenen Bewegung mächtig ergriffen war, legte er sein Glaubensbekenntnis als echter Künstler in einem herrlichen Werke nieder: er schuf die Charakterfiguren der vier Apostel (sog. vier Temperamente, Abb. 698) und machte sie seiner Vaterstadt zum Geschenk. Eine gleiche Großartigkeit der Auffassung zeigen die sprechenden Bildnisse seiner späteren Zeit: der sog. Imhoff in Madrid, der Hieronymus Holzschuher und Jakob Muffel, beide von 1526. Nicht minder charaktervoll sind die gestochenen Bildnisse: der Kardinal Albrecht von Brandenburg (1524), der Kurfürst Friedrich von Sachsen, Willibald Pirkheimer und Melanchthon. In den gezeichneten Porträts und Studien offenbart Dürer eine bewundernswerte Meisterschaft. In den letzten Jahren beschäftigten Dürer vornehmlich theoretische Studien, von denen das Proportionswerk erst in seinem Todesjahr erschien. Dürer starb am 6. April 1528. Das idealisierte Selbstbildnis (Abb. 696) in München, das um 1506 (bezeichnet ist es 1500) gemalt sein soll, hat unsere Vorstellung von seiner Persönlichkeit unauslöschlich bestimmt.

Aus Dürers Kreis ging hervor Hans Leonhard Schäufelein († 1540), seinen Einfluß erfuhren Hans von Kulmbach, der als Bildnismaler tüchtige Georg Pencz († 1550). Diesem Kreis schließen sich an Barthel (Abb. 701) und Sebald Beham, die auch für den Kupferstich tätig waren, und in einer großen Anzahl meist kleiner Blätter Szenen aus dem Volksleben (Landsknechte, Bauern) in lebendiger Weise schilderten. In dieser Hinsicht werden die Beham den sog. Kleinmeistern beigeordnet, Künstlern, welche meist in kleinem Format für die Kunsthandwerker der Zeit dekorative Entwürfe schufen. Jacob Binck und der Soester Heinrich Aldegrever sind die bedeutendsten (Abb. 760). Der Regensburger Albrecht Altdorfer (um 1480—1538) trat dieser Künstlergruppe nahe, indessen zeigt er in seinen Bildern, bei denen die Landschaft in idyllischem Sinne behandelt ist, viel Selbständigkeit (Abb. 712).

Fast gleichalterig mit Dürer war der aus Kronach in Franken gebürtige, seit 1501 in Wittenberg ansässige Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553), der als Hofmaler Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen in nahe Beziehungen zur Kirchenreformation

trat und dieser durch Zeichnungen für den Holzschnitt förderlich war. Seine frühen Gemälde, meist Altarbilder (die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten, von 1501, Abb. 711, das aus Torgau stammende Altarbild in Frankfurt a. M.), aber auch mythologische Szenen sind in ihrer landschaftlichen Umgebung stimmungsvoller empfunden, als seine späteren, bei denen sich in den Körperformen eine gewisse werkstattmäßige Schablone und eine eckige und harte Zeichnung bemerkbar machen. Für figurenreiche Kompositionen war sein Talent unzureichend. Als Porträtmaler ist er durch die Bildnisse von berühmten Zeitgenossen wie Luther, Katharina von Bora, Melanchthon usw. bekannt.

Auch in Augsburg nimmt die Kunst der Malerei und der vervielfältigenden Techniken im 16. Jahrhundert einen bemerkenswerten Aufschwung, der zum Teil durch die Handelsbeziehungen der Stadt zu Oberitalien bedingt wurde. Hier begegnen wir in den Druckwerken zuerst italienischen Renaissancemotiven und erblicken in Hans Burgkmair (1473–1531) einen der bedeutendsten Bücherillustratoren der



94. Aus dem Gebetbuch von Maximilian. Federzeichnung von Dürer.

Das Gebetbuch war von Maximilian für den St. Georgsorden bestimmt, ist aber nicht vollendet worden. Die meisten 1514 bis 1515 entstandenen Zeichnungen sind von Dürer, die übrigen von seinem Sohne Hans Dürer, Lukas Cranach, Baldung, Burgkmair, dem Augsburger Jörg Breu und (mit Zweifel) von Altdorfer.

65. Hans Holbein d. J., Der Tod und Adam. Holzschnitt.

Zeit und einen tüchtigen Maler (Abb. 703, 713), der in seinen Altarbildern einen an die Weise italienischer Renaissance anklingenden Ton anschlägt.

Aus Augsburg stammt auch Holbein der Ältere († 1540), dessen Sebastiansaltar in München das Eindringen der Renaissance zeigt. Weit übertroffen wurde er von seinem Sohne Hans Holbein dem Jüngeren. Im Jahre 1497 geboren, siedelte er um 1515 nach Basel über, wo er als Dekorationsmaler (auch in Luzern) und Zeichner für Baseler Drucker eine rege Tätigkeit entfaltete (Illustrationen zum Lob der Narrheit von Erasmus). Im Porträtfach, dem Gebiete, auf dem er später zum höchsten Ruhme gelangte, begann er frühzeitig zu wirken (Bonifacius Amerbach 1519). Im Jahre 1521 wurde ihm die Ausmalung des Baseler Rathaussaales übertragen; nur Skizzen seiner Bilder haben sich erhalten, die indessen den Einblick in sein Können, den Reichtum seiner Erfindungsgabe und die Schärfe seiner Charakteristik wohl gestatten. Wahrhaftigkeit ist der Grundzug seines Wesens, ungeschminkt, energisch und sprechend klar seine Darstellungsweise. Sein auch vor dem Grausigen nicht zurückschreckender Realismus spricht sich besonders in dem Leichnam Christi (Abb. 705), in den dramatisch behandelten Passionsszenen im Baseler Museum aus. Seine Madonnen (die berühmte in Darmstadt, Abb. 700) lassen den schon bei seinem Vater hervortretenden Sinn für edle Frauenschönheit erkennen.

Zu welcher erschütternden Erhabenheit Holbein die Empfindung zu steigern vermochte, zeigt am deutlichsten die Art, wie er das grausige Walten des Todes, das schwere Zeitereignisse dem Bewußtsein der Welt nahegelegt hatten, in seinem „Totentanz" zur Darstellung brachte. Die Zeichnungen zu den 40 in Lyon 1538 erschienenen Blättern sind bereits im Anfange der zwanziger Jahre entstanden (Textabb. 65). Noch manche anderen Zeichnungen hat Holbein für den Holzschnitt entworfen, vor dem Totentanz schon ein Initialenalphabet mit Totentanzbildern, dann im Dienste der Reformation Einzelkompositionen, wie die Verspottung des Ablaßhändlers, den Erasmus „im Gehäus" (d. h. in ornamentaler Einrahmung) und viele ornamentale Entwürfe zu Buchtiteln und Goldschmiedearbeiten (Abb. 707, 758).

Im Jahre 1526 ging Holbein nach England, zunächst auf zwei Jahre, 1532 zog er von neuem hinüber, und 1543 starb er in London als hochangesehener und vielbeschäftigter Hofmaler. Von seiner Ausschmückung der Gildenhalle der deutschen Kaufleute daselbst sind nur Nachbildungen auf uns gekommen, um so reicher ist seine Hinterlassenschaft als Bildnismaler. Und im Porträt vor allem tritt uns seine künstlerische Größe am greifbarsten nahe. Er erfaßte die Bedeutung seiner Vorwürfe, hob die Charaktere mit überzeugender Kraft hervor, in den leichten Entwürfen sowohl wie in den sorgsam und koloristisch fein ausgeführten Bildern. Zahlreich haben sie sich erhalten, besonders in England. Die königliche Familie, Adlige, Bürger, deutsche wie englische, bilden die stattliche Galerie, von denen wenigstens der Morett in Dresden, Jörg Gisze in Berlin, Jane Seymour in Wien, die beiden Gesandten in der National-Galerie zu London (Abb. 701, 702, 755) erwähnt seien.

Der dritte große deutsche Maler neben Dürer und Holbein war Matthias Grünewald, dessen Herkunft unsicher ist (um 1485 bis 1530). In Mainz war er für den kunst-

sinnigen Kardinal Albrecht von Brandenburg tätig, dann in Frankfurt und in Aschaffenburg. Sein Hauptwerk ist die gewaltige Kreuzigung des Isenheimer Altarwerks in Kolmar (Abb. 692, 693). In dem rätselhaften Werke steckt unbändige Leidenschaft, religiöse Inbrunst, eine künstlerische Sinnlichkeit, die die Formen berauscht und die Schilderung durch ein glühendes Kolorit ins Visionäre phantastisch steigert. Und neben der kraftvollen Wucht offenbart sich eine Gefühlsinnigkeit und Herzlichkeit des Gemütsausdrucks, die von keinem deutschen Künstler übertroffen worden ist. Grünewald steht allein im Kreise zahlreicher Künstler, die allenthalben, besonders in Süddeutschland sich hervortun: der Ulmer Martin Schaffner, Urs Graf aus Basel, Niklaus Manuel Deutsch aus Bern und der Straßburger Hans Baldung Grien, dessen Hauptwerk der Hochaltar im Freiburger Dom ist.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigt außer dem volkstümlichen Holzschnitt (Jost Amman, Tobias Stimmer, Virgil Solis) nur die Porträtmalerei eine gewisse Selbständigkeit. Christoph Amberger († 1563), Bartholomäus Bruyn, Hans Mielich († 1572) sind ihre Hauptvertreter. Niederländische italienisierende Künstler entfalteten namentlich an einzelnen Fürstenhöfen eine fruchtbare Tätigkeit.

b) Die Skulptur.

Die Entwicklung der Bildnerei schlägt ähnliche Wege ein wie diejenige der Malerei. Möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit ist die Losung, und auch hier gebührt Flandern und Burgund der Ruhm, zuerst an Stelle der gotischen Idealität, welche gern das Übersinnliche fassen möchte, die klare Naturbeobachtung gesetzt zu haben. Der Wandel im Leben der Gesellschaft, wie er am folgerichtigsten zunächst in Frankreich vollzogen wurde, hilft die veränderte künstlerische Gesinnung verstehen. Die echte Gotik starb mit der feudalen Staatsordnung. Mit dem Erstarken der königlichen Gewalt in Frankreich strebt eine neue Gesellschaftsklasse in dem der Krone dienenden Adel empor. Mehr und mehr entfernt sich dieser von örtlichen Überlieferungen und wird fremdem Einfluß zugänglicher; er ist es, der die Künstler vorwiegend beschäftigt (Grabmäler). Die realistische Weise, wie sie die Bildhauer Flanderns und Burgunds, mit denen Frankreich eng verknüpft war, übten, kam dem materielleren Geschmacke der Zeit entgegen, faßte in Frankreich festen Boden. Die Mittelstellung, die Burgund und auch Lothringen freilich nur auf kurze Zeit — bei dieser Überleitung zur modernen Kunst einnehmen, muß besonders hervorgehoben werden. Am Hofe Karls V. von Frankreich arbeiteten flandrische Bildner und Maler, deren Einfluß in der sog. Schule von Tours sich geltend macht. Von hier ging auch der größte Bildhauer Frankreichs im 15. Jahrhundert, Michel Colombe († um 1512) aus. Sein Hauptwerk ist das Grabmal des Herzogs Franz II. in Nantes (Abb. 718). Es zeigt in den Figuren der Verschiedenen und in den vier Tugenden noch spätgotisches französisches Formgefühl, während sich im Dekorativen die Mitarbeit italienischer Künstler verrät. Colombe war auch an dem Grabmal beteiligt, das Margarete von Österreich in der von Louis van Boghem durchaus in üppiger Spätgotik erbauten Kirche in Brou (1505—32) bei Bourg en Bresse dem Andenken Philiberts von Savoyen errichtet hat. Er hatte das Modell geliefert, an der Ausführung waren verschiedene Künstler — darunter auch der Wormser Konrat Meit — tätig. Von lothringer Künstlern sei Ligier Richier genannt, der für die Kirche St. Étienne in St. Mihiel eine ergreifende Grablegung schuf, die durch die Beschießung der Franzosen 1915 stark gelitten hat.

Wie das Vorbild italienischer Kunst die französische Skulptur mehr und mehr auf neue Bahnen drängt, indem es sie ablenkt von dem heimischen Naturalismus, um italienisches, an der Antike geläutertes Formgefühl mit französischer Eleganz zu vermählen, zeigen z. B.

die Werke der Juste in Tours (Grabmal Ludwigs XII. und der Anna von Bretagne in St. Denis), des Germain Pilon und Barthélemy Prieur. Die Einwirkung italienischer Kunst unter Franz I. tritt auch in Jean Goujon († 1572) auf und in einer Anzahl Bildner, die für den Hof tätig waren.

In Deutschland zeigt die Entwicklung der Skulptur während des 15. Jahrhunderts im allgemeinen eine aufsteigende Bewegung. Im Bürgertum, in den mächtigen Städten fand die Kunst eifrige Pflege, erst später im 16. Jahrhundert nimmt die Kunstförderung durch die Fürsten zu. Allenthalben wird von den Bildnern eine mehr persönliche und naturalistische Richtung eingeschlagen; die enge Verbindung mit der Architektur hört auf. An die Stelle der Steinplastik tritt die Kunst des Holzbildschnitzers. Das leicht bearbeitbare Material verleitete oft zu starker Bewegtheit, zu kühnen Unterschneidungen und einem Übermaß von knitterigem Faltenwerk. Was die Kunst durch solche Künstelei an Monumentalität einbüßt, gewinnt sie an Lebendigkeit, an charakteristischer Kraft und individueller Prägung. Die Bemalung und Vergoldung der Schnitzaltäre geschah über einem Kreidegrund. Diese „Fassung" oder Faßmalerei war die Regel. Nicht selten erscheinen die Schnitzaltäre wie auch die Bilder überfüllt. Bis in die achtziger Jahre herrscht ein Realismus der Schilderung, der die Pein des Leidens in der Passion übertreibt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts kommt ein größerer dramatischer Zug in die Schilderungen. Die Charakteristik wird deutlicher, einfacher, die Komposition klar und die Formgebung gefälliger. Zugleich mit dieser innerlichen Wertsteigerung wird aber auch der italienische Einfluß fühlbar, besonders im Dekorativen.

Die Hauptmeister der blühenden fränkischen Schule sind in Nürnberg Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer der Ältere. Veit Stoß, um 1438 in Nürnberg geboren, wanderte 1477 nach Krakau aus, in dessen Kirchen er einige Holzschnittaltäre mit Einzelfiguren, Gruppen und Hochreliefs hinterlassen hat. 1496 kehrte Stoß in die Heimat zurück, wo er 95jährig starb. Sein Sohn Stanislaus führte in Krakau die Werkstatt weiter. Für die Krakauer Marienkirche schuf Veit einen gewaltigen Altar. In der Lorenzkirche zu Nürnberg befindet sich der von Anton Tucher gestiftete Rosenkranz, in dessen Mitte in überlebensgroßen Freifiguren der „englische Gruß" zu sehen ist (Abb. 683). Unruhige Bewegung und ein herber Naturalismus ist den meisten seiner Werken eigentümlich. Abgeklärter erscheint seine Kunst in dem Marienaltar von 1523 in Bamberg. Dem gegenüber vertritt Adam Kraft in seinen Steinbildwerken eine mehr auf Einfachheit ausgehende Richtung. Hauptwerke von Kraft sind das 1492 vollendete „Schreyersche Begräbnis" in der Nürnberger Sebalduskirche, das phantastisch aufstrebende steinerne Sakramentshaus (1493—1500), das er für Hans Imhoff in der Lorenzkirche aufstellte und die Gruppen der Leidensstationen vor dem Tiergärtner Tore.

Noch größerer Volkstümlichkeit als diese beiden Meister erfreut sich der Erzgießer Peter Vischer (um 1460—1529). Weit verbreitet war sein Ruhm, und wenn wir auch nicht zu entscheiden vermögen, inwieweit er immer persönlich bei den zahlreichen Erzeugnissen seiner Gußhütte beteiligt war, die große Bedeutung dieser Werke wird nicht bestritten. Das großartige Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg schuf er 1495. Das Sebaldusgrab in Nürnberg ist sein Haupt- und Meisterwerk (Abb. 689, 690); nach langer Arbeit wurde es 1519 vollendet. Der silberne Sarkophag wird von einem Baldachin umschlossen, dessen Formen eine naive Mischung von Gotik und Renaissance darstellen. Auch die einzelnen Figuren des Sebaldusgrabes, die Kinder- und mythologisch-allegorischen Gestalten, vor allem die Propheten und Apostel verraten in ihrer lebendigen Charakteristik, in dem Streben nach Einfachheit den Werken von Kraft und Stoß gegenüber das Weben eines neuen

Geistes. Andere Werke Vischers sind Grabtafeln in Krakau, Posen, Meißen, Römhild (Graf und Gräfin von Henneberg), Hechingen. Für das Grabmal des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck schuf er zwei Bronzestatuen, von denen die des Königs Arthur die beste ist (Abb. 688). Seine Schule hat noch auf lange hin nach seinem Tode gewirkt. Einer seiner Söhne, Hermann, besuchte 1515—16 Italien; ein anderer Sohn, der jüngere Peter Vischer, hat sich namentlich als Kleinplastiker hervorgetan.

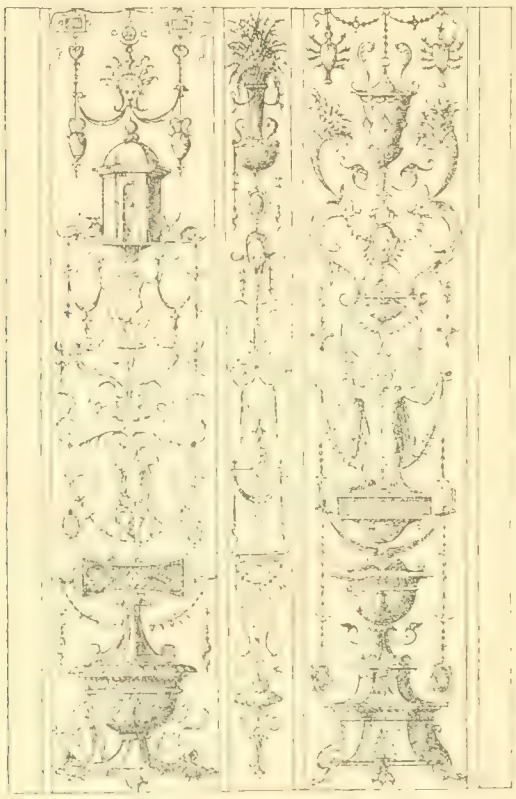
Neben den drei genannten Hauptmeistern wirkten eine ganze Anzahl tüchtiger Künstler, meist Holzschnitzer, von denen uns manche dem Namen nach nicht bekannt sind. Dahin gehören die ausgezeichneten Künstler, von denen so bemerkenswerte Altarwerke wie die in Blaubeuren, Crailsheim, Öhringen, in der Blutenburger Schloßkirche geschaffen worden sind, namentlich die Apostelfolge, Jesus und Maria im zuletzt genannten Ort sind durch edle Formgebung und natürlichen Faltenwurf ausgezeichnet. Alle die Altäre, wie auch das übrige Geräte der Kirchen ist in spätgotischen spielenden Formen von üppig wuchernder Ornamentik gehalten. Renaissance-Einschiebsel wie Balustersäulen, Medaillons, werden namentlich an niederländischen (Brüsseler, Antwerpener Arbeiten), selten an oberdeutschen Werken beobachtet.

Tilman Riemenschneider aus Osterode im Harz (1468—1531) hat in Würzburg Altarschreine und Einzelfiguren, namentlich weibliche, von hoher Anmut der Formengebung geschaffen, er hat der fränkischen Plastik das kennzeichnende Gepräge gegeben. Der Betrieb seiner Werkstatt war außerordentlich groß, und er arbeitete sowohl in Stein wie in Holz. Von ihm rühren her Altäre in Creglingen, in Dettwang, Rothenburg (Blutaltar, Abb. 687) und das Grabmal Kaiser Heinrichs II. in Bamberg. In Ulm wirkte der ältere Jörg Syrlin (Chorgestühl im Dom), dessen gleichnamiger Sohn in Blaubeuren arbeitete (doch rührt von ihm der prachtvolle Hochaltar daselbst nicht her). In Frankfurt a. M., in seiner Vaterstadt Mainz und anderwärts war Hans Backoffen tätig, der trotz gewisser italienischer Anleihen das Walten eines neuen im Volkstum wurzelnden Kunstgeistes offenbart. In München schuf Erasmus Grasser Halbfiguren für das Chorgestühl der Frauenkirche, voller Feierlichkeit und Ausdruckskraft. Ein ausgezeichneter Holzschnitzer und Maler der Zeit von überragender Bedeutung war der Tiroler Michael Pacher aus Bruneck (1468 bis 1498), von dem der gewaltige Altar in St. Wolfgang (Abb. 686) und ein anderer in Gries bei Bozen herrühren. Auch am Niederrhein und im Norden waren tüchtige Holzschnitzer tätig, z. B. Hans Brüggemann, der 1521 den Passionsaltar im Schleswiger Dom vollendete, und der Lübecker Henning von der Heide, der den St. Jürgen auf sprengendem Roß geschaffen hat.

Seit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts beginnen mehr und mehr italienische Renaissanceformen in den Formenschatz der Bildhauer einzudringen; auch wendet sich die Plastik mehr profanen Stoffen zu. Grabdenkmäler und Brunnenanlagen (Abb. 691) werden die Hauptaufgaben der Bildnerei, an deren Lösung sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts fremde Künstler (italienisierende Niederländer) beteiligten. Doch ist die Zeit der Entwicklung der Großplastik ungünstig. Um so erstaunlicher ist die Blüte der Kleinplastik (Bronzen, Plaketten, Medaillen), und besonders im Kunstgewerbe (kirchliches Mobiliar, Kassetten, Kunstschränke) waren eine Menge Künstler tätig. Eine Besonderheit der deutschen Kleinplastik sind die Reliefs in Kehlheimer Stein und die Buchsschnitzereien. Wenigstens genannt seien der auch als Architekt tätige und in seiner Formengebung geschmackvolle Peter Flötner, Hans Schwarz, Ludwig Krug, Hagenauer, Hans Reinhardt d. Ä. (Medaillen, Abb. 717) und Hans Daucher (Abb. 716).

c) Architektur.

Bevor italienische Formen in die nordische Baukunst eindrangen, waren italienische Formen auf anderen Gebieten übernommen worden. Maler und Stecher betraten zuerst die neue Bahn: bevor die Renaissance gebaut wurde, war sie gezeichnet und gemalt worden. Flandrische und burgundische Miniaturisten, eine geschäftige Schar von Ornamentstechern (vorzüglich Deutsche und Niederländer, Abb. 759, 760), die Maler dann in den architektonischen Hintergründen ihrer Bilder, die Zeichner von ornamentalen Umrahmungen und Buchillustrationen sind die ersten Verbreiter. Die Kunsthandwerker jeder Gattung, die Bildner von Grabdenkmälern und Altären folgen und bereiten eine dekorative Renaissance nach italienischem Vorbild vor, die dann später und nur äußerlich, mechanisch eindringt in die Werke der Baukunst. Die Berufung italienischer Künstler über die Alpen und die Studien nordischer Künstler in Oberitalien helfen des weiteren die Verbreitung erklären und die verschiedenartige Gestaltung der Renaissance diesseits der Alpen verstehen. —



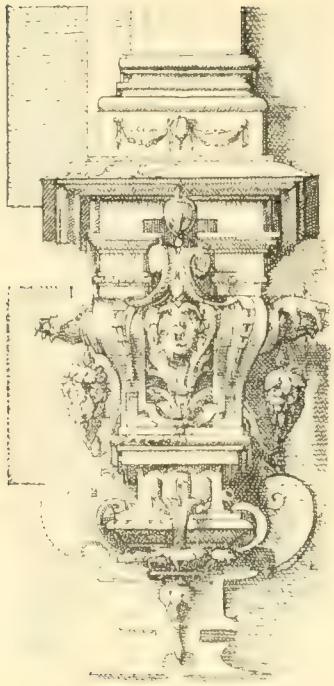
ee. Aus Jacques Androuet Ducerceaus Grotteskenbuch, Paris 1562.

Für die Entwicklung der französischen Architektur ist der Einfluß fremder Künstler oft überschätzt worden. Von allen denen, die Franz I. nach Fontainebleau berief, haben nur die Maler Proben ihrer Tätigkeit reichlich hinterlassen (Rosso, Primaticcio). Die Baumeister der Schlösser — der Schloßbau bildet das eigentliche Versuchsfeld der französischen Renaissance — sind aber Einheimische gewesen. Das Schloß des 16. Jahrhunderts ist der Abkömmling der mittelalterlichen Burg; die Anlage ist dieselbe geblieben, nur ist den Bedürfnissen der neuen Gesellschaft Rechnung getragen: breite Fenster durchbrechen die Mauern, malerisch werden die Pavillons gruppiert, der festungsartige Charakter wird abgestreift, die Wohnlichkeit kommt zum Ausdruck und der gefällige Eindruck wird erhöht durch die Anordnung hoher Dächer und Schlote, von Türmchen und Dachfenstern. Karl VIII. baut Amboise, Ludwig XII. Blois. Unter Franz I. entsteht das großartige Schloß Chambord (Abb. 722 bis 724). Am Schloß von Fontainebleau war der Italiener Serlio tätig, und hatte Primaticcio, ein Schüler Giulio Romano's, Wanddekorationen geschaffen. Jacques Ducerceau, der sich in Italien aufgehalten hatte, war in der Übertragung italienischer Bauformen und der Ornamentik, besonders der Grotesken, geschäftig (Textabb. 66). Besonders das Loiregebiet ist an Schloßbauten der Renaissance reich. Aber auch in bürgerlichen Kreisen fand die neue Bauweise Eingang; die Rathäuser und Privatbauten in Sens, Caen, Rouen (Abb. 720), Orléans und Beauceneu seien wenigstens genannt. Die Apsis von St. Pierre in Caen (Abb. 721) zeigt noch durchaus gotisches Formgefühl mit spielender Verwendung dekorativer Renaissanceeinzelheiten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehen unter Heinrich IV. und Katharina von Medici diejenigen Bauten, die den Charakter der französischen Renaissance in der Verwendung der „antikischen" italienischen Formen am klarsten ausprägen. Der naive Reiz der früheren Werke ist einer mehr verständigen Weise gewichen, die mit mehr theoretischem Bedacht die ornamentalen Formen anwendet. Drei hervorragende Architekten, Philibert de l'Orme († 1570), Jean Bullant und Pierre Lescot drücken der Baukunst ihr Merkmal auf. De l'Orme wie Bullant waren auch theoretisch wirksam, der erstere begann den Louvre in Paris, den Bullant weiterführte, und errichtete das Schloß Anet; Bullant baute Montmorency und Ecouen. Pierre Lescot endlich baute ebenfalls am Louvre (seine Fassadengliederung Abb. 727) und Debrosse errichtete mit strengen Ordnungen die Kirche St. Gervais (Abb. 726) und für Maria de' Medici den Luxembourg Palast. Die Richtung aller dieser Architekten zeigt einen engen Anschluß an die italienische Kunst, deren Formen sie mit einlaßlicher Gefälligkeit und klarer Erkenntnis ihrer stilistischen Gesetze verarbeiten. Diese dem italienischen Wesen verwandte Anlage befähigte die Franzosen zu einer Verschmelzung der in der Gotik wurzelnden Überlieferung mit dem neuen Stil und dann in der Folge zu einer formal ausgeglichenen Architektur, die in allem wesentlichen die italienische Renaissance wiederholt und ihr im 17. und 18. Jahrhundert das klare Gepräge französischen Geschmackes verleiht. Ein ähnlicher Vorgang wird in Spanien (Abb. 728—730) beobachtet, ohne daß indessen ein gleich inniger Anschluß an das italienische Formwesen erreicht wurde.

In den Ländern germanischer Zunge konnte es zu einer ähnlichen Verschmelzung der heimischen Weise mit der italienischen Renaissance nicht kommen. Dem stand in Deutschland eine Abneigung gegen alle rein formale Kultur entgegen, die dem Regelmäßigen, der vollkommenen Proportion, der tektonisch klaren Gliederung als einem Zwang aus dem Wege geht. Die Empfindung, die aus der ihrem Umfange nach erstaunlichen Kunsttätigkeit der während des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts Profanarchitektur blühenden Städte (Köln, Mainz, Ulm, Augsburg, Nürnberg) herausspricht, verlangte nach lebendigem Formenausdruck und nach malerischer Wirkung. In der Anlage und Gliederung der Bauten blieb man noch lange bei gotischen Gewohnheiten, liebte die steigenden Giebel, die vorspringenden Geschosse mit den willkürlich zusammengefaßten Fenstergruppen, die hohen Dächer, die aufstrebenden Rippengewölbe, die asymmetrisch angebrachten Türme und vorragenden Erker. Anstatt symmetrischer Harmonie und monumentaler Wirkung suchte man das schwebende Gleichgewicht malerisch gruppierter Teile und den Reiz in Licht und Schatten „lebender" Zierformen. Die nordische Phantasie hatte wie in der Gotik ihre Freude an dem Schauspiel mannigfaltiger und kräftig angespannter Baugliedor. Wie sie die Stützen dekorativ hervorhob, verlangte sie nicht nach klarer ordnungsgemäßer Gliederung, sondern zerlegte die Säule in übereinander gesteckte Balustor und Hermen. So sind denn auch, als die italienische Renaissancekunst über die Alpen drang, nicht ihr Prinzip und ihre Monumentalität übernommen worden, sondern es wurden zunächst die Einzelheiten der Dekoration spielend, modemäßig den überlieferten Bauweisen angefügt.

Die sog. Frührenaissance in Deutschland und in den Niederlanden ist gekennzeichnet durch diese Übernahme dekorativer Formen, sie verarbeitet namentlich aus reichen Bauten Norditaliens überkommene Anregungen. Daß die Künstler selbst an der Quelle die neuen Formen studierten, war selten. Zumeist schöpften die Künstler aus zweiter Hand, aus kunstgewerblichen Erzeugnissen, Zeichnungen und Stichen, die vom Beginn des 16. Jahrhunderts an reichlich erschienen. Charakteristisch für die Frühzeit ist die Veränderung des Rankenwerks aus einer ungeordnet füllenden Masse — wie es die Spätgotik liebte — in ein



67. Aus Wendel Dietterlins Architectura 1593.

symmetrisch verteiltes Ornament mit deutlich betonter Umrahmung, sind ferner die Maureskenbänder, die Balusterſäulen, die Medaillons, das naturalistische Blattwerk, dem figürlicher Groteskenschmuck, Kindergestalten, Vögel, Delphine u. a. sich zugesellen. Mit Vorliebe werden Pilaster mit aufsteigenden Füllungen verwandt und in flacher Arbeit über ganze Bauteile verteilt. Diese in ihrer Naivetät sehr reizvolle Frührenaissance — ihre dekorative Art veranschaulichen die Ornamente Abb. 757, 759, 760, das Tucherhaus 735 und der Kamin des „Freien von Brügge“ 731 — dauerte in Deutschland, in den Niederlanden und in der Schweiz bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Allmählich brach eine selbständigere Auffassung der fremden Form durch und gewinnt dadurch ein mehr volkstümlicher Charakter breite Bahn. Um 1570 erreichte diese eigensinnige deutsche Spät-Renaissance einen Höhepunkt. Dem Kunsthandwerk ist dieser Durchbruch nationaler Weise zu danken. Es hatte die heimischen Überlieferungen bewahrt und gepflegt; jetzt überwand es die äußerliche Nachahmung des Fremden und kehrte eine eigene Auffassung hervor, welche den wiedererwachten spätgotischen Trieben folgte und bald in gesteigerter Kraft- und Massenentfaltung des Ornamentes (Textabb. 67) ein durchaus barockes Stilgefühl aus Eigenem entwickelt. In dieser Ornamentik, die sich unbekümmert um den baulichen Organismus vordrängt, liegt der Hauptwert der deutschen Renaissance; hier ist die künstlerische Phantasie frei und schöpferisch. Allmählich verdrängt das nordische Formgefühl die vegetabilen Flachornamente durch die mehr plastischen des Rollwerkes, die durch Einschneidungen, Aufrollen und Durchstechungen des Rahmenwerkes entstehen. Auch die Maureskenbänder und Pflanzenranken rollen sich auf, werden schwungvoll im Bogen bewegt und jäh abgebrochen. Das Zierschild, die „Kartusche“, kommt mehr und mehr zur Herrschaft, und zu alledem gesellen sich Blätter, Blumen und Früchte in Büscheln, mannigfache Figuren, die in das Rollwerk hineingearbeitet werden, und schließlich das Beschlagwerk (Abb. 749). Die Niederlande sind das Hauptquellgebiet dieser ornamentalen Neuerungen, seit den sechziger Jahren verbreitet sich von da aus das schreinermäßige Beschlagwerk über Deutschland.

Seit der Mitte des Jahrhunderts werden auch einige Versuche von ordnungsmäßig im Sinne italienischer Kunst angelegten Bauten beobachtet. Die theoretische Kunst der antikisierend-italienischen Kunst hatte Fortschritte gemacht, man begann Vitruv und die Schriften italienischer Architekten (Serlio z. B.) zu studieren. Regelrichtigkeit wird angestrebt, sorgfältiger die Aufeinanderfolge der Ordnungen beachtet, der systematischsten, der römisch-dorischen, der Vorzug eingeräumt. Der Ottheinrichsbau in Heidelberg um 1559 erscheint im organischen Aufbau als nahezu korrekt italienisch, während das ornamentale Detail freier gebildet ist. Ein späteres Beispiel ist das zu Anfang des 17. Jahrhunderts von Georg Riedinger erbaute Schloß von Aschaffenburg (Abb. 713). Aber solche planmäßige Bauten sind Ausnahmen, denn in der Regel handelte es sich bei den Schloßbauten um Um- und Anbauten mittelalterlicher Werke, die zu einem Gruppenbau nach malerischen — und praktischen Gesichtspunkten führten. Das zeigt auch das Heidelberger Schloß, das die Franzosen 1689 und 1693 zerstört haben. Nach dem Hofe zu wendet sich die Schauseite

der Architektur, hier wird (Abb. 734, 737), der Hauptschmuck angebracht, nicht nach einheitlichem Plane, sondern in gruppenweisem Ansatz, hier eher, dort später. Daher der malerische Charakter, die stilistische Verschiedenheit der Bauteile. Vom Heidelberger Schloß gehörten der Saalbau der frühen Periode, der Ottheinrichsbau und der Friedrichsbau der späteren an. Die berühmten Gartenanlagen von Salomon de Caus (Abb. 734) folgten italienischen Vorbildern (um 1615). Daß der Hof den Mittelpunkt der Schloßanlage bildet, zeigen auch die Schlösser zu Torgau, Dresden (Georgsflügel), Plassenburg, Wismar, Heldburg, Hartenfels bei Torgau usw.

68. Knorpelwerk.
Aus einem holländischen Vorlagenwerk für Goldschmiede Mitte 17. Jahrhundert.

Weit selbständiger ist die deutsche Renaissance in den städtischen und privaten Bauten. Deutlich klingt das Mittelalter nach; schmale, hohe Stirnen mit Erkern (Abb. 736, 745) und abgetreppten, später geschweiften Giebeln, die verschiedenartig ausgebildet werden. Von Rathausbauten seien wenigstens einige genannt, die von Bremen (Abb. 741), Paderborn, Rothenburg o. d. Tauber, Altenburg, Lemgo (Abb. 740), ihnen reihen sich an die Zeughäuser, Lager- und Zunfthäuser (Gewandhaus in Braunschweig). Von einer Aufzählung auch nur der bedeutendsten Privathäuser muß ihrer Menge wegen Abstand genommen werden; selbstverständlich ist, daß in ihrer Erscheinung provinzielle Besonderheiten am klarsten zu tage treten (Abb. 735, 738, 739, 744, 748). Der Fachwerk- und Holzbau hat in Hildesheim, Halberstadt, Braunschweig, der Ziegelbau in den Hansestädten die Renaissance Ornamentik aufgenommen, ohne an der heimischen Struktur und Grundrißanlage zu rütteln. Was an reizvollen Bauten bürgerlichen Charakters aus dem 16. Jahrhundert in Deutschland allenthalben sich erhalten hat, ist noch immer viel und muß pietatvoll erhalten werden.

Der Kirchenbau verlor mit dem die neue Zeit kennzeichnenden Verlust der Kirchlichkeit an Bedeutung, er bleibt im wesentlichen auf das katholische Deutschland beschränkt. Ein Versuch, mit Renaissanceformen zu bauen, ist die Marienkirche in Wolfenbüttel (Abb. 742).

Gegen Ende des Jahrhunderts kommt der pflanzliche und figürliche Schmuck wieder auf; er wird plastischer, derber behandelt, wie die ganze Architektur derber erscheint (Rustikasäulen und -Pfeiler, Quaderbau). Die im Norden immer lebendiger werdende Reaktion gegen das antikisierend Klassische macht sich in einer Neigung zu flüssigerer „zeitgiger“ Behandlung der Ornamente Luft. Es entwickelt sich um die Wende des Jahrhunderts das „Knorpelwerk“, das das Blattwerk zu Lappen erweicht und merkwürdige knorpel- und ohrenartige Bildungen hervorbringt (Textabb. 68).

Den gleichen Entwicklungsgang wie Deutschland zeigt im allgemeinen auch die Renaissance der Niederlande (Abb. 731, 732). Auf den Vorgang Flanderns indessen muß

hingewiesen werden, dessen Handelsverkehr mit Italien auch den Eintausch von italienischen Kunstformen mit sich brachte. Die Flämen haben mit ganz besonderem Geschick die fremden Formen verwandt und nach einer sehr gefälligen, der oberitalienischen Zierkunst nahekommenden Frührenaissance-Ornamentik auch selbständigere Richtungen eingeschlagen, wie die des Cornelis de Vriendt gen. Floris aus Antwerpen (Florisstil) und des Vredeman de Vries. Von Floris rührt das Antwerpener Rathaus her, ein klassizistischer Renaissancebau mit einem vortretenden Giebelbaus in der Mitte, einer italienischen Ordnungsfassade mit gotischen Fensterpfosten und einer Laube im obersten Geschoß, und das berühmte Tabernakel von Léau (1551), ein gotisch gedachter Turmbau in korrekten Renaissanceformen. Wenig später wurde Holland für die Bewegung gewonnen (Abb. 733). Das Festhalten an der Verbindung von Ziegel- und Werksteinbau führte zu einer weit über Holland hinausreichenden Bauweise. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kommt eine auf Korrektheit im italienischen Sinne ausgehende Architektur zur Geltung. Auf die benachbarten nordischen Länder (Norddeutschland, Dänemark Abb. 753, Schweden, auch England) haben die Niederlande ihren Einfluß bis in das 17. Jahrhundert hinein geltend gemacht. Niederländische Architekten und Bildhauer wanderten infolge der religiösen Verfolgungen Albas auch nach Deutschland aus. Die bekanntesten unter ihnen sind der von dem Herzoge Maximilian von Bayern für die Residenz in München viel beschäftigte Peter de Witte (Candido genannt) und Adriaen de Vries, dem Augsburg zwei prächtige Brunnen, den Herkules- und Merkurbrunnen, verdankt. Der nicht minder stattliche Augustusbrunnen dieser Stadt rührt von dem Antwerpener Hubert Gerhard her, der auch in München tätig war.

In England, wo sich die Gotik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts behauptete, gelangte die Renaissance vielfach vermittelt durch niederländische und deutsche Kunsthandwerker. So kam es zu Stilmischungen von malerischer Gesamtwirkung, und in der Umwandlung des Schlosses in das Landhaus erreichten die Engländer ein Ideal von sehr gefälliger und zweckmäßiger Wohnlichkeit. Die meist in vortrefflich gewählter Lage errichteten Schloß- und Wohnhausbauten sind vorzügliche Vorbilder einer höchst gediegenen und charakteristisch englischen Wohnkultur bis zum heutigen Tage geblieben. Eine umfassende Bautätigkeit beginnt im Zeitalter der Tudor (1485—1603) mit ganz spätgotischen Bauten, wie noch Hampton Court (Abb. 752), kommt zu Mischbauten wie Charter House (um 1540, Abb. 754) und bringt namentlich holländische Anklänge (Abb. 756). Besonders üppig ist Wollaton House ausgebildet. Unter der Regierung der Elisabeth erreichte diese das ganze Land durchdringende Baukunst ihre Blüte. Unter der prunkliebenden Herrschaft der Stuarts faßte der international gerichtete Klassizismus, der von Palladio ausging, in England festen Boden. Der Hofarchitekt Jakobs I. Inigo Jones (1573—1651) hat ihn in kühler Formenreinheit auf den englischen Monumentalbau übertragen (Banketthalle von Whitehall, Wilton House). Konservativ hielt Christopher Wren (1632—1721) an diesem alles Barocke meidenden Stil fest und entfaltete eine außerordentliche Fruchtbarkeit. Der Brand Londons 1666 gab ihm Gelegenheit, die Stadt mit den kirchlichen und profanen Bauten zu schmücken, die in ihrer klassischen Formenstrenge noch heute das Londoner Stadtbild bestimmen. Nach dem Beispiel von St. Peter erbaute er 1675—1710 die Paulskirche mit einer zweigeschossigen Schauseite und geistreich erfundenen Seitentürmen, die die inmitten eines lateinischen Kreuzes geschlagene und aus einer runden Säulenkolonnade aufsteigende Kuppel wirkungsvoll einfassen.

d) Das Kunstgewerbe.

Als die italienischen Renaissanceformen über die Alpen drangen, stand überall, besonders in den deutschen, niederländischen und burgundischen Landen die Spätgotik in üppiger Blüte.

In der Formgebung der unruhig bewegten Ornamentfülle, z. B. an den zahllosen Schnitzaltären, an den Lettnern, Portalen, Kanzeln nahmen krauses Rankenwerk, naturalistische Vegetabilien (z. B. das Astwerk der Freiberger Bergmannskanzel) überhand. In der unermüdlichen Triebkraft dieser willkürlich, „barock" erscheinenden Ornamentik steckt ein guter Teil bodenständiger Art. Überall, wo diese Überlieferung lebendig war, ließ das Eindringen der italienischen, einer anderen Gesetzmäßigkeit entstammenden Formen auf Widerstände und führte zu einer Stilvermischung, bei der meist die gotische Grundform erhalten blieb und das Neue als äußerliche Zier übernommen wurde. Dieser Vorgang ist besonders in der Goldschmiedekunst bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts an den Kelchen und gebuckelten Pokalen deutlich, wie sie aus den Nürnberger und Augsburger und anderen Werkstätten zahlreich hervorgegangen sind. Aber gleichzeitig ist gerade die Goldschmiedekunst in ihrem Prunkgerät — welche Schätze z. B. die Städte anhäuften, dafür ist der kleine Rest des ursprünglich gegen 300 Stück zählenden Lüneburger Schatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum ein beredtes Beispiel — und in der Mannigfaltigkeit der Geschmeide eifrig in der Übernahme italienischer Renaissanceformen gewesen (Abb. 761—764, 766). Holbein hat im Stil der Frührenaissance Geräte gezeichnet, die in der edlen Formengebung nirgends übertroffen worden sind. Bald stellt sich aber mit der steigenden Prunksucht eine Überladung des Geräts mit Schmuck und kleinlichem Zierwerk ein, von dem auch die Arbeiten des berühmten deutschen Goldschmiedes Wenzel Jamnitzers (1508—85) in Nürnberg nicht frei sind (Abb. 762). Mit Vorliebe werden namentlich in der Spätrenaissance ungewöhnliche Naturalien wie Straußeneier, Nautilusmuscheln, seltenes Gestein wie Onyx und Bergkristall kunstreich verziert und alle Arten der Goldschmiedearbeit und ihrer Hilfstechniken wie der Schmelz und die „kalte" Bemalung dabei angewandt. Die Schatzkammern in Wien und München und besonders das Grüne Gewölbe in Dresden bergen die ausgezeichnetsten Stücke. Im Kreml zu Moskau sind ebenfalls viele deutsche Schaugeräte oft in ungewöhnlich großen Formen vereinigt. Große Altäre, vielteilige Kunstschränke wie der in Augsburg entstandene Pommersche Kunstschrank in Berlin wurden von den Goldschmieden überreich und kostbar verziert. Gerade diese deutschen Zierschränke (Kabinette) wurden vielfach auch außerhalb Deutschlands begehrt.

Eine verwandte Entwicklung zeigt die Formensprache der aus Bronze, Messing und Zinn gearbeiteten Geräte. An Stelle der schweren gotischen Zinnformen treten elegantere Formen, Schüsseln mit zierlichen Grotesken — Arbeiten, die in Frankreich und Lothringen (François Briot, Abb. 765) am besten hergestellt und die z. B. in Nürnberg (Caspar Enderlein) nachgeahmt wurden. Große Pracht entfalten die Turnierrüstungen, hier wetteifern die deutschen Waffenschmiede mit den besten italienischen Meistern der Renaissance. In der Schmelzmalerei auf Kupfer lauft Limoges — ein altes Zentrum für den Grubenschmelz (S. 86) — Venedig den Rang ab. Die älteren Arbeiten aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts sind in lebhaften Farben, gelegentlich mit Gold- und Silberunterlagen (Folien) gemalt, verschiedene Glieder der Familie Pénicaud zeichneten sich aus. Mit der Vervollkommnung der Technik kam man auf minder farbenreichen aber feiner modellierten Arbeiten bis zur reinen Grau-in-Grau-Malerei (Grisaillen) auf schwarzem oder blauem Grund. In der Blütezeit, deren Hauptmeister Leonard Limousin und Pierre Reymond gewesen sind, schuf man nicht nur Luxusgerät, sondern auch nach fremden Vorbildern prachtvolle Bildnisse in bewegten Umrahmungen und stellte Altartafeln aus Schmelzplatten zusammen.

In der Entwicklung der Keramik hat die Renaissance erhebliche Neuheiten entstehen lassen. In Frankreich genießen die seltenen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in St. Porchaire entstandenen Tonwaren mit eingelegten mauresken Verzierungen (Reg. Henri II.

Fayence) großes Ansehen. Mehr Verbreitung fanden die mannigfachen mit Reliefauflagen gezierten bunten Fayencen von Bernard Palissy, bei denen zuweilen Naturabformungen (von Pflanzen, Eidechsen, Schlangen) benutzt werden. Verwandt sind diesen durch das Zusammenfließen der farbigen Glasuren reizvollen Arbeiten die deutschen Hafnerarbeiten, Ofenkacheln und Gefäße, deren aufgelegte Verzierungen aus Formen gepreßt wurden. In Süddeutschland, Salzburg, aber auch in Obersachsen und Schlesien sind derartige Arbeiten hergestellt worden. Bei diesen durch Malerei veredelten keramischen Erzeugnissen wie bei den italienischen Majoliken spielt die meist weiße Zinnglasur eine wichtige Rolle, nicht nur weil sie erst dem porösen Tongeschirr die Undurchlässigkeit gibt, sondern weil sie auch eine reiche Bemalung ermöglicht. Bei dem erst in hohem Feuer vollkommen dicht brennenden Steinzeug ist die Glasur eine glasige Schicht, und nur Kobaltblau und Manganviolett widerstehen der Glut des Ofens. Der Steinzeugton wird in den Rheinlanden (Köln, Frechen, Raeren, Siegburg, dann in Nassau, Franken und Creussen) in verschiedenen Arten gefunden, und nur an den Fundorten haben sich Krugbäckereien entwickelt, die schlichtes Gerät (zylindrische Pinten und Schnellen, Schnabelkannen, Krüge mit Masken am Ausguß, sog. Bartmannskrüge), gelegentlich auch kunstvolle Prunkstücke herstellten, die mit Reliefauflagen (Ornamente, auch Figurenfriese) geschmückt wurden. Die schöne warme braune Glasur der Frechener, Raerener und Kölner Waren ist durch Einlassen von Rauch in den Ofen entstanden. Die Siegburger Waren sind durch einen weißen Ton ausgezeichnet, während die schweren Formen des fränkischen Steinzeugs aus einem dunklen Ton bestehen, der durch Bemalung mit Schmelzfarben veredelt wurde. Daß auch die Terrakotta allenthalben, wo der Ziegelton verarbeitet wurde, zu künstlerischen Arbeiten zu Formziegeln wie auch zu Statuen Verwendung fand, sei wenigstens erwähnt (Portal aus Terrakotta am Fürstenhof zu Wismar). Große Veränderungen gingen auf dem Gebiete der Glasmacherkunst im 16. Jahrhundert vor sich. Die Kunst der gemalten Scheiben blieb bis zur Mitte des Jahrhunderts wohl in Übung – große bunte Glasbilder aber, wie die in Ste. Gudule zu Brüssel (s. S. 109) oder in der Nürnberger Sebalduskirche wurden seltener, als der Geschmack an hohen, hellen Kirchenräumen sich mehr und mehr einstellte. Dafür wurden farbige Wappenscheiben beliebt und namentlich die Schweiz hat in dieser Art viel Hervorragendes geliefert. Die Hohlglasbläserei verdrängte die schweren mittelalterlichen Formen und ersetzte das grüne dunkle Waldglas durch reines farbloses Glas, das durch Schmelzmalerei, Gravieren („Reißen") und Schleifen verziert wurde.

In der Textilkunst halten die Niederlande während des 16. Jahrhunderts ihren alten Ruf in der Herstellung gewirkter Teppiche (sog. Gobelins) aufrecht. Arras und Brüssel, wo 1515 Raffaels Tapeten gewirkt wurden, sind die Hauptstätten, und niederländische Teppichwirker wanderten aus, um in Diensten von Fürsten, Kirchen und Städten ihre Kunst zu üben. Aber neben diesen wandernden Wirkern bestanden auch in Deutschland Teppichwirkereien. In Frankreich und Italien sind ebenfalls prächtige Tapeten hergestellt worden.

Zeigt sich so auf allen technischen Gebieten eine rührige Kunstanwendung, so steht die Innenausstattung des Hauses, die feste und mobile Dekoration nicht zurück in der künstlerischen Durchbildung. Das verschiedene Kunstempfinden der Völker, denen die italienische Renaissance das Bild neuer kunstvoller Gestaltung und blendender Vornehmheit zeigte, spricht sich nirgends deutlicher aus als in der Art, wie sie im Schloß wie im Bürgerhaus das Heim ausstatten. Die romanischen Völker wie die Franzosen folgen dem italienischen Formalismus und statten die Wohnung mit einer Eleganz aus, die in den besten Beispielen dem Urbild wenig nachgibt. Die Niederlande, die eine so starke Neigung zum Romanismus gehabt haben, sind Meister in der Nachahmung und Ummodelung der ultramontanen

Formen gewesen. Die Windfangtür im Rathaus von Oudenaerden, die van der Schelden um 1530 mit geschnitzten Putten und Akanthusranken zierte (Abb. 719), die Gliederungen und Füllungen am Brügger Kamin (Abb. 731), dann die Geschicklichkeit, wie Floris den Lettner der Kathedrale von Tournai und das Tabernakel in Léau aus klassischen Formen bildete — alle diese Werke beweisen, wie leicht in den Niederlanden das Fremde übernommen wurde. Ähnliches fehlt auch nicht in Deutschland, allein die überwiegende Menge der getäfelten Zimmer und des Mobiliars zeigt doch den Zwiespalt verschiedener Kulturen, das Verharren an heimischen gotischen Gewohnheiten und die Sucht nach ihrer selbständigen Fortbildung im Kampf mit dem italienischen Formenschatz. Zudem drängte die nicht auf großartige Repräsentation, sondern auf heimliche, intimere Wirkung gerichtete Raumanschauung zu mannigfachen Abweichungen von der Norm und dem Rhythmus klassischer Formen. In den Patrizierhäusern der Hirschvogel, der Imhoff und Tucher in Nürnberg haben sich behagliche Räume mit feinem Frührenaissancegetäfel erhalten. In Süddeutschland überwiegt in der Schreinerarbeit das helle Holz, während in Norddeutschland Eichenholz bevorzugt wird. Die Verwendung der antiken Bauformen führt an den großen viertürigen Schränken und am Wandgetäfel (Abb. 750) zu förmlichen Palastfassaden. Die Verkleidung schlichten Holzes durch Blattauflagen aus edlerem Holz, die Fournierarbeit, und die eingelegte Arbeit finden namentlich im Süden eifrige Verwendung, während die Reliefschnitzerei der Möbel aus Eichen- und Nußholz mit gelegentlichen Marmoreinlagen (in Frankreich) und schwarzen Ebenholzauflagen (in den Niederlanden) geübt wird. Entsprechend dem Stilwandel der Architektur wird seit der Mitte des 16. Jahrhunderts das Ornament stärker gebildet und mit dem Rollwerk, den Kartuschen (S. 122) und Verkröpfungen der Gebälke geriet man allmählich in eine derbere Zierweise voll selbständiger Laune und Kraft. Diese Stilwandlung zeigt das Sitzungszimmer im Lüneburger Rathaus (sechziger Jahre) und das Fredenhagensche Zimmer aus den siebziger Jahren in Lübeck. Dieselbe Entwicklung offenbart das kirchliche Gerät und das profane Mobiliar im allgemeinen.

3. Die Kunst des Barock und Rokoko.

a) Architektur und Kunstgewerbe.

Italien.

Bereits in der italienischen Hochrenaissance begann sich in der Architektur mehr und mehr eine Richtung herauszubilden, die sich von der Klarheit und kühlen Vornehmheit ruhigen Ebenmaßes, das die klassische Renaissance auszeichnet, abzuwenden bestrebt war. Die Zeit verlangte eine mehr gefühlsmäßige Kunst, die die architektonische Form als malerisch dekoratives Mittel im Verbande eines großen Ganzen auffaßte. Die suggestive Kraft ins Gewaltige gesteigerter Kunstmittel in breiter malerischer Entfaltung der Massen und schließlich auch in effektvoller Bewegung der Linien und Flächen, spiegelte die Kunstanschauung der neuen Gesellschaft, der Papste, der Fürsten und des Adels, in deren Pflege sich die Kunst Italiens während des 17. Jahrhunderts entwickelte. Rom, die Hauptstadt des im Lichte der Gegenreformation neu aufstrahlenden Katholizismus, wurde die Hauptstadt der Kunst für die ganze Welt. Im Mittelpunkt der gesamten künstlerischen Bewegung Italiens stand Gian Lorenzo Bernini aus Neapel (1598–1680 in Rom), dessen gewaltige Gestaltungskraft alle Künste in den Dienst der maßgebenden Architektur stellte. In seinen Palastbauten (Montecitorio, Palazzo Chigi, Entwurf zur Louvrefassade, s. S. 129) erreichte er gesteigerte Wirkungen bald durch Zurückbiegen der mehrfach gebrochenen

Fassade, bald durch Zusammenfassen der Geschosse in einer Kolossalordnung über einem als Sockel ausgebildeten Erdgeschoß. 1658 schafft er die großartige Anlage der Kolonnaden von St. Peter (Abb. 592, 595), gestaltet auf unregelmäßigem Grundriß die Scala Regia des Vatikans zu einer repräsentativen Prachttreppe aus, indem er die Illusion größter Weiträumigkeit zu erwecken vermag. Gerade die Großartigkeit der von Bernini und seiner Schule errichteten Bauwerke, der festliche Prunk der Innenräume und der dekorativen Werke (wie der Kathedra des heiligen Petrus unter der Kuppel der Peterskirche Abb. 593), — diese an das Wunderbare grenzende eigenwillige Kunstleistung, ist später als „wunderlich", das heißt „barock", bezeichnet worden.

Der Name Barock ist dem Stil dieser kraftvollen, aufgeregten und effektvollen Kunst des 17. Jahrhunderts geblieben — er deckt den Begriff einer Kunstrichtung, die den Kampf gegen den überkommenen Klassizismus zu gunsten einer aus individuellem Gefühl quellenden Kunst vertritt. Indessen arbeitet Bernini noch durchaus mit den klassischen überlieferten Formen, wie denn der regelrechte Klassizismus neben dem Barock lebendig bleibt. Erst Bernini's nicht minder geniale Rivale Francesco Boromino (1599—1667 in Rom) befreit die einzelnen Bauglieder aus den Regeln der Theoretiker, wandelt ihre ursprüngliche Bedeutung um und benutzt sie zu einer willkürlich bewegten Gesamtwirkung des Bauganzen. An der Kirche S. Carlo bei den vier Brunnen in Rom läßt er die Stirnseite im Bogen schwingen und gibt dem Oratorium als erster einen gebrochenen Giebel. Die Kirche S. Agnese (Abb. 767), die er nicht selbst vollendete, zeigt im Ganzen der schönen Fassade eine strengere Architektur, in dem dekorativen Detail aber neue Motive und offenbart im Innern ein gewaltiges Raumgefühl. Außerordentlich groß ist die Schar mit- und nachstrebender Meister, die ganz Italien mit prunkvollen Barockkirchen und mächtigen Palastbauten mit weiten Gartenanlagen bedeckten: in Turin, wo Juvara die Abtei und die Kirche der Superga und den Palazzo Madama (Abb. 769) schuf und wo Guarini wirkte, in Venedig, wo Longhena S. Maria della Salute (Abb. 768) errichtete. In Rom bauten unter vielen anderen Carlo Fontana, Galilei, in Genua der Mailänder Bianco. Der Tiroler Jesuitenpater Andrea Pozzo (1642—1709) legte die Fülle dekorativer Motive und kühner perspektivischer Künste, die der sinnbetörende Prunk der Kirchen im Schmuck der Decken, der Chöre und Altäre verlangte, in einem vielbenutzten Stichwerk nieder. Von ihm rührt auch die Gewölbemalerei von S. Ignazio in Rom her: die Architektur des Raumes scheint in den Himmel hineinzuwachsen, der von schwebenden Genien und Putten erfüllt ist, die dem Erlöser in der Glorie zustreben.

Unzertrennlich von dieser virtuosen Dekorationsweise ist die übrige Ausstattung der Kirche aus edlen Materialien, sind die effektvoll angeordneten Altäre, Tabernakel, die Kanzel, das Beicht- und Chorgestühl und die zahlreichen ruhmredigen Grabmäler. Denn auch die Plastik wird von dem barocken Stilzwang ergriffen und dient wie die Malerei lediglich dekorativen Zwecken. Alles ist auf die malerische Gesamtwirkung einheitlich komponiert, und so groß ist die stilbildende Kraft dieser temperamentvollen Kunst, daß alles Geräte, vom Altartisch bis zum Leuchter wie aus einem Gusse geformt erscheint. In dieser erstaunlichen Anpassungsfähigkeit des Barocks, in der Flüssigkeit seiner Formelemente liegen die Gründe seiner ungeheuren Verbreitung in der katholischen Welt. Freilich hat er auch viel leeren Bombast und eitle Willkür in die Welt gebracht.

Wie die Kirche zum Festraum wird, so steigert sich auch die Repräsentation der Paläste. Ihre Anlage wird größer, räumt neuen Raumgebilden, den Galerien und Bibliotheken Platz ein, denn das Sammeln von Antiken, Bildern, Kuriositäten, Ebenholzereien und Büchern wird zu einer Leidenschaft, die geistliche wie weltliche Fürsten in gleichem Maße erfaßt. Das

Mobiliar, die Textilien, das Geräte, alles Kunstgewerbe paßt sich den größeren repräsentativen Verhältnissen an. Nur den Kleinkünsten der Goldschmiedearbeit z. B. wurde es schwer, gleichen Schritt zu halten, oft ist ihre Kostbarkeit größer als die aufgewandte Kunst, die häufig in Künstelei ausartet (auch bei Glas- und Elfenbeingerät). Die Kleinplastik in Bronze behauptet beinahe ganz den hohen Rang, den sie in der Renaissance erklommen hatte.

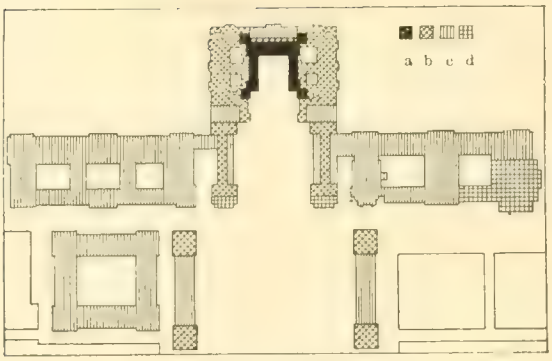
Spanien, Niederlande, Frankreich.

Die Wirkung des italienischen Barocks auf die übrige Kunstwelt war groß; Spanien und Portugal kamen ganz in das Fahrwasser des italienischen Barocks. Nach den amerikanischen Kolonien ist es verbreitet worden, und bis nach Rußland ist es gedrungen. In Spanien folgte auf den strengen Klassizismus, wie ihn der Escorial (Abb. 728), der Kirche, Grabmal, Palast, Kloster und viele andere Bauten in ein gewaltiges Werk zusammenfaßt, eine um so üppigere barocke Kunst, die sowohl die Zierlust der dekorativen Renaissance (Abb. 729, 730) wie eine plastische, Linien und Flächen brechende Weise anwendet. José Churriguera (1650—1723) ist der Hauptvertreter eines leidenschaftlichen Barocks, für das die Salvator-Kirche in Sevilla, die Kathedralen in Granada und in Santiago di Compostella genannt seien. Neben diesem eigentümlich spanischen Barock fand im Lande der Inquisition und der Jesuiten die mehr italienische Richtung (Jesuitenkolleg in Loyola) und der Klassizismus Eingang. Unter den Bourbonen (seit 1701) drangen auch französische Einflusse ins Land.

Für die spanischen Niederlande kann Rubens als ein Schrittmacher aller barocken Kunst gelten, in den Medicibildern für den Luxembourg Palast und in den Ehrenpforten, die er für den Statthalter der Niederlande entwirft, handhabt er vollkommen den neuen Formenapparat. Erleichtert wurde hier die Aufnahme des Fremden dadurch, daß seit den Zeiten des Floris und Vredeman de Vries eine Menge Formgebilde im Fluß waren, die ein dem klassischen Renaissancegeist entgegenwirkendes Formgefühl zur Schau tragen (s. S. 124). Im katholischen Teil der Niederlande sind sehr ansehnliche barocke Kirchen entstanden (Lüttich, Antwerpen, Namur, Brüssel, Löwen), und eine zeitlang konnte das Barock gotische Raumgedanken fortführen (St. Paul in Antwerpen). Bis in das 17. Jahrhundert sind eine ganze Anzahl gotischer Kirchen von den Jesuiten erbaut worden. In Holland drang das Barock weniger in die Architektur als in das Kunstgewerbe und in die Grabmalplastik. Hier lebt sich im Ornament der Knorpelstil (s. S. 123) zu wilden Gebilden aus und bekämpft die gleichzeitig von theoretisch gebildeten Architekten beförderte klassizistische Richtung, der aus Frankreich neue Kräfte zu Hilfe kamen.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts stand die französische Architektur unter mannigfachen fremden Einwirkungen; Italiener und Niederländer wurden vielfach herangezogen. Aber seit Colbert sich anschickte, die Künste im Dienste der Krone zu disziplinieren, wuchs der italienische Einfluß. Er war am größten, als man sich entschloß, Lorenzo Bernini (s. S. 127) zum Ausbau des Louvrepalastes nach Paris kommen zu lassen. Allein der französische Geschmack war schon so gefestigt, daß es nicht zur Ausführung des italienischen Entwurfs gekommen ist. Man übernahm gewisse Anregungen, aber entwickelte aus Eigenem eine Architektur, die in ihrer Mäßigung und Eleganz an der italienischen Hochrenaissance anknüpft. Im Dienst des Hofes unter Aufwendung unerhörter Mittel, wie sie nur Ludwig XIV. hatte aufbringen können, entwickelte sich die Architektur zu einem ausgeprägt französischen klassizistischen Stile.

Im Ausbau des Versailler Schlosses (1669—1695), inmitten großartiger Parkanlagen mit Terrassen, Wasserkünsten, Laubengängen und architektonisch angelegten Alleen, Rasenflächen und Blumenbeeten, ist dieser Stil vorbildlich entwickelt worden. Das alte Backsteinschloß Ludwigs XIII. mußte erhalten bleiben (Abb. 835). Es wurde aber bereichert



69. Grundriß des Verſailler Schloſſes.

a) Das alte Schloß Ludwigs XIII. von Leroy 1624 — b) Erweiterung von Levau 1661—1670 — c Erweiterung von Manſart 1670–1710 — d Bauten ſeit 1756.

und in Neubauten von gewaltigſter Ausdehnung völlig eingeſchloſſen (Textabb. 69). Nach der Gartenſeite ſpringt der Mittelteil der Faſſade vor, aber ihre ſymmetriſche Gliederung wiederholt immer die gleichen Motive und verrät nicht, wie verſchiedenartig die Beſtimmung der dahinterliegenden Räume iſt (Abb. 836). Eine kühle, vornehme, gewöhnlichen Sterblichen unnahbare Kunſt, das Ideal einer abſolutiſtiſchen königlichen Kunſt! Jules-Hardouin Manſart (1646—1708), der Levau in der Bauleitung des Schloſſes folgte (1670), zeigte ſeine Kunſt im Bau der Parkfaſſade, der neuen Orangerie, vor allem der Schloßkapelle und des Grand Trianon bei Verſailles. In der dekorativen Ausſtattung ließ er Charles Lebrun (ſ. S. 142) freie Hand. Die Bildhauer und Dekorateure, die Möbeltiſchler und Teppichwirker, die Moſaiziſten und Goldſchmiede ſind alle erfüllt von ein und demſelben Ideal und arbeiten programmäßig in demſelben Stil, den geiſtreiche Ornamentiſten, wie die beiden Marots, Jean Lepautre und Jean Bérain, in Kupferſtichen verbreiten. Die Zuſammenarbeit vieler Kunſthändler in der Gobelinmanufaktur, die zu einer „Manufaktur der Möbel für die Krone“ umgebildet wurde, hat die Einheit des Stils und die durchgängige Güte des Handwerks weſentlich befördert. Im Prunkmobiliar der Schlöſſer erſcheinen neben reich geſchnitzten und vergoldeten Möbeln ſolche, deren Schmuck in der eingelegten Arbeit, teils aus verſchiedenfarbigen Hölzern (Marketterie), teils in italieniſcher Art aus Zinn, Meſſing, Schildpatt beſteht, wie ſie namentlich André-Charles Boulle († 1732) verfertigt hat. Kräftige vergoldete Bronzebeſchläge wurden an den ſchwer gebauten Möbeln angebracht, wie denn überhaupt die feuervergoldete Bronze in der Ausſtattung eine große Rolle ſpielt (Beleuchtungsgerät, große Standuhren und Wanduhren (cartels), Wandſchmuck auf Marmorgrund von Caffiéri). Klaſſiſche Beiſpiele der Innenausſtattung ſind die Apollogalerie des Louvre (Abb. 837, 838) und die Spiegelgalerie in Verſailles.

Außer dem Verſailler Schloß ſind Claude Perraults Louvrekolonnade — mit der er Berninis Entwurf zu Falle brachte —, Manſarts Invalidendom (1677 begonnen) mit einer ſtolzen Kuppel, bezeichnende Beiſpiele für den Stil Louis XIV. in ſeiner reinen Ausprägung. Allmählich hat der Stil alles Italieniſche im Sinne des franzöſiſchen Geſchmacks und Urteils, der allgegenwärtigen „raison“, umgewandelt. Aber als der Stil ſeine abſchließende klaſſiſche Form gefunden hatte, ſetzte auch ſchon eine Veränderung ein, die in den letzten unglücklichen Jahren Ludwigs XIV. immer deutlicher wird.

Müde der Repräſentation, wie ſie der Deſpot auf der Höhe ſeines Ruhmes verlangt hatte, zogen ſich die höfiſchen Kreiſe in ein genußreiches Privatleben zurück. Neben der Hofgeſellſchaft mit dem Regenten an der Spitze, gewinnen die Finanzleute, die Pächter und Spekulanten geſellſchaftliche Geltung und wetteifern mit den Ariſtokraten im Bau prachtvoll ausgeſtatteter Hotels und Schlöſſer, die vor allem den Anforderungen an größere Bequemlichkeit entſprechen. Manſarts Nachfolger in Verſailles Robert de Cotte ſchafft in dem Hotel de Toulouſe (jetzt Banque de France) ein Muſter. Der Grundriß, wie ihn der Haupttheoretiker der Epoche, der Leiter der Bauakademie Blondel gibt (Textabb. 70), hat die Form eines Hufeiſens: ein Mittelbau und zwei Seitenflügel, und die Lage iſt ſo gewählt, daß das Haus vorn einen Ehrenhof, hinten den Garten

hat. In der Raumverteilung der Schlösser und Hotels wird wohl noch Wert auf eine lange Zimmerflucht gelegt (enfilade), aber auch versucht, die Zimmer voneinander unabhängig zu machen. Dienerschaft und Wirtschaftsräume werden in besonderen Bauten abseits gelegt (Communs, wie bei dem Neuen Palais in Potsdam). Im Hôtel de Toulouse zeigt die Dekoration der Goldenen Galerie (Abb. 844) in der Wandgliederung des Getäfels mehr Schwung und größere Leichtigkeit, in der Malerei größere Freiheit und ein helleres Kolorit als es das Grand siècle, die Zeit Ludwigs XIV., liebte. Das Mobiliar ist noch immer kräftig und symmetrisch gebaut, aber im Umriß und Schwung des Körpers und der Stützen wie in der energischen Bewegung des Ornaments zuckt neues Leben. Für die leichtlebige Zeit der Regentschaft des Herzogs Philipp von Orléans (1715—1723) ist dieser Übergang zu einer freieren Dekorationsweise so bezeichnend, daß man von einem Stil Régence spricht. Die vornehme Gesellschaft verlangt elegant ausgestattete Salons zur Pflege der Geselligkeit, intime mit graziösem Raffinement eingerichtete Frauengemächer (wie das Boudoir) und Salons, in denen die Dame inmitten kostbaren Schmuckgerätes (Nippsachen, Bibelots) empfängt. Bezeichnend für das luxuriöse Mobiliar der Régence sind die im Umriß bewegten Möbel von Cressent II., der von der Boullemarketerie zur Holzintarsia mit exotischen Hölzern überging und in dem Beschlagwerk der Stützen gern figürliche Motive, Hermen mit weiblichen Köpfen im Geschmack Watteaus anwendet.

70. Grundriß eines französischen Schloßes, von Jacques Fran ois Blondel.

Nach dem Regierungsantritt Ludwigs XV. 1723 treten in der Dekoration neue dekorative Formen auf, die dem Schatz des italienischen Barocks entstammen, aber eine selbständige Entwicklung entfalten. Da sind die fächerförmig ausgebreiteten Muscheln und gewisse felsartige Gebilde, die man Rocaillen — von roc, Felsen — nennt, plastische Motive von vielseitiger Verwendbarkeit. Der Übergang führt von der symmetrischen Muschel zur Rocaille Meissonniers (Abb. 886), der sie bald mit naturalistischen, bald mit stilisierten Formen verbindet. An Stelle der symmetrischen Ordnung und der architektonisch bestimmten Gliederung tritt das freie Spiel eines schwebenden Gleichgewichts der Formen und Flächen und der malerische Reiz einer unruhig bewegten, alle strukture Form verschleifenden Ornamentik, die im Rahmenwerk der Wandflächen — beliebt sind die meist hell bemalten Holzgetäfel — ihr Spiel treibt. Mit diesen Andeutungen ist der Dekorationsstil des Rokoko oder des Stils Louis XV. im engeren Sinne, d. h. mit Ausschluß der klassizistischen Richtung im wesentlichen umschrieben. Allein in Frankreich war der Klassizismus und die akademische Lehre zu fest begründet, als daß diese Neuerungen und Freizügigkeiten der dekorativen Phantasie der Architektur hätten gefährlich werden können. Die Baukunst blieb unentwegt klassizistisch, nur im Innenbau und im Kunsthandwerk kam das Rokoko in Aufnahme und hat in Frankreich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts neben der klassizistischen strengeren Dekoration bestanden. Ein berühmtes Pariser Beispiel ist die 1735—40 entstandene Dekoration

des Hôtel de Soubise von Germain Boffrand († 1754). Hier zeigt sich die zunehmende Vorliebe für die Abrundung der Ecken, für leicht geschwungene, die Flächen verbrämenden Motive. Die dekorative Skulptur schmiegt sich wieder mehr der Fläche an und die Gesamttönung der Dekoration wird heiterer. In die Wände, besonders über dem Kamin eingelassene Spiegel erweitern die Räume und erhöhen ihren malerischen Reiz. Namentlich in dem Mobiliar mit seinen geschwungenen Stützen und bauchigen Kommoden mit dem üppigen, von Rocaillen durchsetzten Spiel des Bronzebeschlags, ebenso wie im Silbergerät der Zeit hat diese freie dekorative Kunstrichtung, für die Oppenord, Meissonnier, Slodts, Pineau als bezeichnende Vertreter genannt seien, hervorragendes geleistet.

Die Freude an der Asymmetrie und an launenhaftem Formenspiel war durch die Bekanntschaft mit ostasiatischen Zierformen nur gesteigert worden, beschäftigte doch die Chineserei d. h. die modische Nachahmung chinesischer Kunstformen seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts die Phantasie der Künstler. Die Erzeugnisse orientalischer Kunst haben die Opposition gegen das akademisch Korrekte befördert, aber sie haben auch verschiedene Gebiete des Kunsthandwerks, die Textilien, die Lackmalerei, vor allem die Keramik vorteilhaft beeinflußt (s. S. 138).

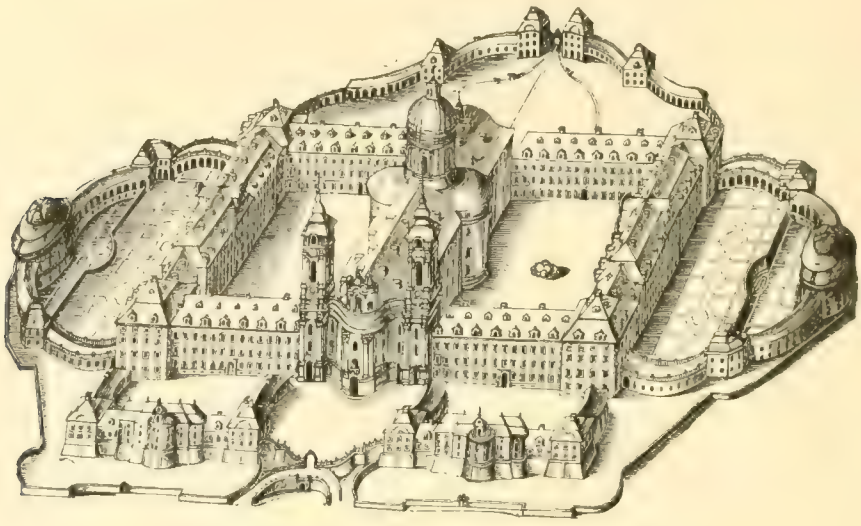
In Frankreich hat die freie Richtung des Rokoko, der Stil Louis XV., bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts abgewirtschaftet und die klassizistische Reaktion gegen die Willkür des Rokoko, der Stil Louis XVI., kommt schon zwanzig Jahre vor dem Regierungsantritt Ludwigs XVI. (1771—1793) zur Herrschaft! Damit kehrt die Geradlinigkeit, die Symmetrie zurück, und die klassische Korrektheit der mit archäologischem Eifer studierten Antiken führte zu „neugriechischen" Formen (néogrec) und zu einer überaus reizvollen Dekoration und Architektur. Durch die Entdeckung der Trümmerstätten von Pompeji und Herkulaneum (1755), durch die Begeisterung, die namentlich Winckelmann für das Studium der Antike erweckte (seine Geschichte der Kunst des Altertums erschien 1764) und durch die Tätigkeit erfindungsreicher Ornamentisten wie des Piranesi sowie durch den Eifer französischer Architekten fand der Klassizismus des Stils Louis XVI. schnelle Verbreitung. Als Beispiele seien genannt die Bauten Gabriels am Concordienplatz in Paris und in Versailles Klein-Trianon (Abb. 852), das für die Pompadour erbaut wurde, dann einer anderen Maitresse des Königs, der Dubary, gehörte und schließlich für die Königin Marie Antoinette eingerichtet wurde. In den Einrichtungen für die Königin Marie Antoinette ist der in seiner Verfeinerung und Zierlichkeit überaus geschmackvolle und kostbare Stil in mustergültiger Weise durchgebildet worden (Abb. 851). Noch heute gilt die Salon- und Boudoireinrichtung im Stil Louis XVI. als ein unübertreffliches Muster, an dem nicht nur die französische Aristokratie ehrfürchtig festhält, sondern das noch immer die Finanzgrößen in aller Welt nachzuahmen bestrebt sind. Das Ornament verwendet außer dem Formenschatz der Frührenaissance und der Antike vielfach naturalistisches Beiwerk, Bandschleifen, Embleme und Trophäen. Das französische Kunstgewerbe hat sich während des ganzen 18. Jahrhunderts, entsprechend der führenden Rolle, die die Frau im Gesellschaftsleben einnimmt, zum Träger eines vorwiegend weiblichen Geschmacks gemacht. Das tritt hervor in der Delikatesse und Feinheit aller Geräte, auch in der Helligkeit der für die Dekoration gewählten Tonlagen. Technisch steht das französische Kunsthandwerk jeder Art in dieser Zeit zuhöchst und ist allen Ansprüchen an raffinierter Bequemlichkeit und Luxus gerecht geworden. Dabei verdient der Anteil deutscher Kunsthandwerker beachtet zu werden, wie Oeben und Riesener, von denen der berühmte Schreibtisch Ludwigs XV. herrührt, dann Schwerdfeger, der für Marie Antoinette mit anderen einen Schmuckschrank anfertigte, endlich Roentgen, dessen Hauptgeschäft in Neuwied war und der alle Höfe zu seinen Kunden zählte.

Deutschland.

In Deutschland hatte die Baukunst gegen Ende des 16. und während der zwei ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts eine Formensprache entwickelt, die in ihrer vielfach verworrenen Zierlust schon das Walten eines selbständigen „barocken" Geistes offenbart, der einer übersichtlichen Ordnung und folgerichtigen Gliederung ausweicht. Dieser im Grunde handwerkliche Geschmack behandelt die Architektur schreinermäßig wie das Getafel der Innenräume und Möbel. Ein Musterbuch dieses krausen ornamentalen Geschmacks ist Wendel Dietterleins (eigentlich Grapp) Architectura gewesen (Textabb. 67). Es ist eine Fundgrube für die zunehmend bewegtere Ornamentik, die das Beschlagwerk und Rollwerk mehr und mehr in die schwellenden Formen umbildet, die schließlich zum Knorpelwerk und dem weichlichen Ohrmuschelstil geführt haben (s. S. 123). Beispiele dieser barocken Spätrenaissance sind die Giebel der Wolfenbüttler Marienkirche (Abb. 742), des Bremer Rathauses (Abb. 741), die Bückeburger Bauten (die lutherische Kirche 1613, der goldene Saal im Schloß), auch die Güldenkammer im Rathaus zu Bremen. Neben diesem auf plastisch reiche Schmuckbildung, weniger auf Raumwirkung ausgehenden, besonders in Norddeutschland verbreiteten Dekorationsstil, hat es nicht an Versuchen gefehlt, im Sinne der kraftvollen klassizistischen Architektur Andrea Palladios zu bauen. In Augsburg schuf zu Beginn des 17. Jahrhunderts Elias Holl das Zeughaus im Stile massiger, aber übersichtlich geordneter Hochrenaissance, wirkte in Nürnberg der ältere Jakob Wolff in verwandtem Sinne (Erweiterung des Rathauses 1616—22, das Pellerhaus, Abb. 739). Schon vorher, 1597, war gleichsam als Muster einer großartig einheitlichen Raumschöpfung ein Werk wie die St. Michaelskirche in München, eine Umbildung des Gesù (Abb. 596), von dem in Italien geschulten Niederländer Sustris vollendet worden; aber der Dreißigjährige Krieg brachte diese und ähnliche monumentalen Versuche und auch die in den deutschen Handelsstädten noch beträchtliche Bautätigkeit zum Stocken. Mag auch in den vom Kriege weniger berührten Landschaften, in den habsburgischen Landen, manch großer Bau unternommen werden, wie der des Domes in Salzburg von Solari, so ist doch die allgemeine Erschöpfung nach dem unseligen Kriege in Deutschland so groß gewesen, daß sich erst mit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts wieder ein Aufschwung einstellt, der gerade die Baukunst zum Träger und Entwickler einer nationalen Kunstgesinnung gemacht hat. Denn wenn auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts es zunächst fremde, meist italienische Architekten und Handwerker sind, die die neue Kunstform überbringen und ausführen, so sind sie doch bemüht gewesen, ihre Kunst den neuen Aufgaben anzupassen und sie der deutschen Kunstauffassung gemäß umzubilden. Ebenso wie es der deutschen Tonkunst und später der deutschen Literatur gelungen ist, sich die aus der Fremde geholten Stoffe und Formelemente zu eigen zu machen, so hat auch die führende Kunst des Zeitalters, die Baukunst, einen eigenwüchsigen Stil entwickelt, der die deutsche gefühlsmäßige und gern ins Unbegrenzte ausschweifende Art in Werken entfaltet, die nicht nur an Zahl und Mannigfaltigkeit erstaunlich, sondern auch an phantasiereicher Erfindung und Gestaltungskraft nirgends übertroffen worden sind.

Erst war die Gegenreformation die große Auftraggeberin; allenthalben in Süd- und Westdeutschland entstanden Jesuitenkirchen, teils im Anschluß an den Stil der Mutterkirchen in Rom (Gesù, 1568 begonnen, S. Ignazio, 1626 begonnen), teils in so engem Anschluß an die landesübliche Bauweise, daß sie sogar spätgotische Architekturformen mit barockem Zierat zu verbinden wußte. Ein Beispiel für diese nachgeborene Gotik ist die S. Maria Himmelfahrtskirche in Köln, 1618—1627. Neben der Kirche erblickten die Fürsten im Zeitalter des Absolutismus im Bau von weitläufigen Stadtresidenzen, von großen Parkanlagen mit Lustschlössern das augenfälligste Symbol ihrer Herrlichkeit.

Und wie die großen, für die seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts Ludwig XIV. den Ton angab, so überbieten auch die zahlreichen kleinen Fürsten des Reiches einander in pomphaften Bauten. Nicht minder eifrige Bauherrn und Kunstmäzene sind die geistlichen Herren. In den eine Zeitlang den Schoenborn gehörenden Fürstentümern Mainz, Speier, Bamberg, Würzburg, dann im Donaugebiet, in Böhmen und anderweit entstehen Kirchen mit Klosteranlagen, die es an festlichem Prunk und großartigem Wurf der Anlage mit den größten weltlichen Schloßbauten aufnehmen (Textabb. 71).



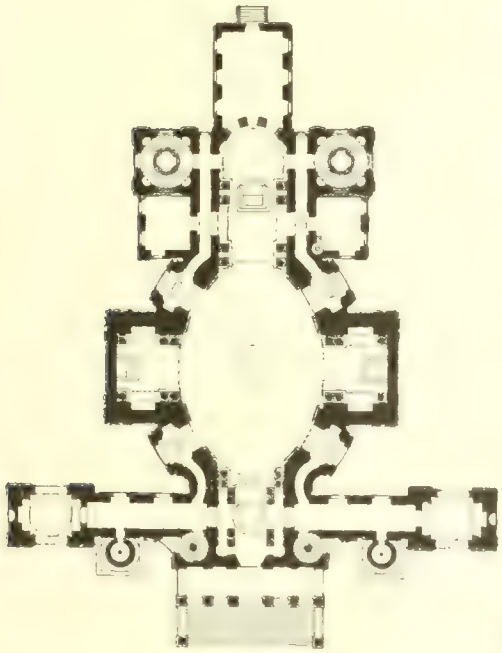
71. Kloster Weingarten. Entwurf von Franz Beer.

Das Ziel der genialisch ins Große gehenden Barockkunst ist die Entfaltung festlicher Pracht in breit entwickelten Gebäudemassen von einheitlicher Gliederung, mit weiten Hallen, malerischen Durchblicken, mit Treppenhäusern von nirgends übertroffener Kühnheit und Mächtigkeit der Anlage (Abb. 858, 862), sind ferner die architektonisch entworfenen Gärten mit durchgehenden geradlinig beschnittenen Baumalleen und weitausstrahlenden Perspektiven, nicht selten mit Einbeziehung angrenzender Stadtteile in einen gewaltigen Baukomplex, dessen beherrschenden Mittelpunkt das Schloß darstellt (Schleißheim). Den Deutschen liegt mehr an dieser Prachtleistung, an dieser festlichen Hochstimmung einer vor allem malerisch und bewegt wirkenden Baukunst als an der Verwirklichung eines Ideales fürstlicher Repräsentation und gesellschaftlicher Bequemlichkeit, wie es den Franzosen gelungen ist. Wie sehr gerade in dieser schwungvollen Architekturleistung die Äußerung eines nationalen Aufstieges und die Befriedigung eines eigensinnigen deutschen Idealismus erblickt werden muß, beweist der Umstand, daß das Bauen nicht nur eine noble Passion hoher Herren, der Fürsten und des Adels geblieben ist, sondern daß sich das zu neuem Reichtum gelangende Bürgertum in den deutschen Handels- und Meßstädten in kühne Bauunternehmungen großen Stils eingelassen hat (Magdeburg, Leipzig, Danzig, auch Prag, Dresden u. a.). So konnte das Barock im deutschen Volkstum tiefe Wurzeln schlagen und eine allgemeine handwerkliche Geschicklichkeit aufrecht erhalten, die den barocken Geschmack bis in die Volkskunst des deutschen Bauernhauses getragen hat.

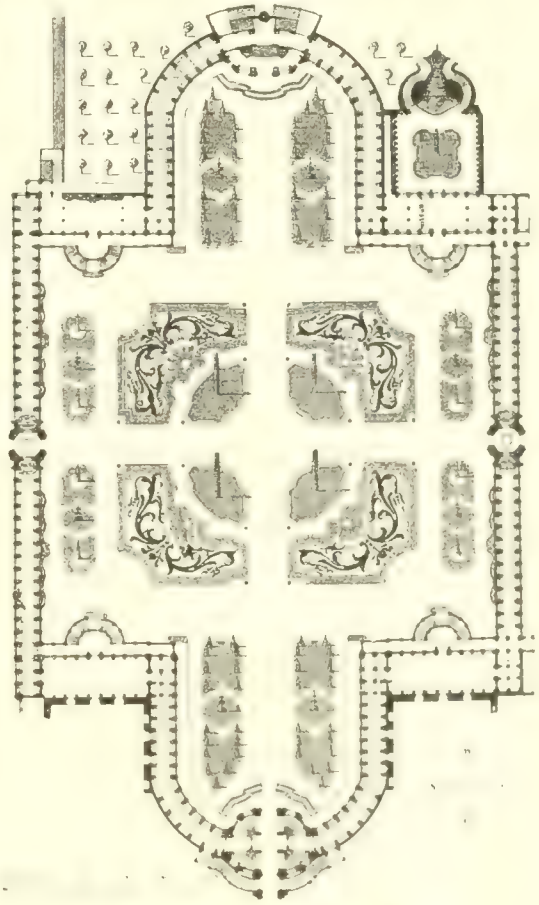
Die Blütezeit des deutschen Barocks währte etwa vom letzten Drittel des 17. bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts. Bezeichnend ist der Übergang der baukünstlerischen Führung von den Welschen (Barellis Theatinerkirche in München, Carlones Stiftskirche

St. Florian) an einheimische Kräfte, die zum Teil Studien in Italien gemacht haben, zum Teil aber sich in der Zusammenarbeit mit den Fremden gebildet haben. Sie wandeln die ursprünglich fremde Form nach dem deutschen Geschmacke um. In der Grundrißbildung der Kirchen und Schlösser kommen sie auf neuartige Lösungen. Der große Meister des österreichischen Barocks Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650—1723) baute in Wien die Karlskirche (Abb. 867, Textabb. 72) mit dem ovalen Hauptraum und einer durch vorgestellte Säulen überaus malerisch wirkenden Schauseite. Seine Hauptleistungen sind aber Profanbauten, Wiener Stadtpaläste (des Prinzen Eugen, des Fürsten Schwarzenberg, Ministerium des Innern, Büchersaal der Hofbibliothek u. a.). Lukas von Hildebrand (1666—1745) erscheint im Vergleich zu dem im Geschmacke internationaleren Fischer individueller, phantastischer, lebendiger. In seinen Palastbauten (oberes Belvedere, Abb. 860, Palais Daun-Kinsky in Wien, Schloß Mirabell in Salzburg) steigert er die Kraft einer schwungvoll bewegten Ornamentik und liebt die reichliche Anwendung figürlicher Plastik (Hermen, Masken). Als Kirchenbaumeister steht Jakob Prandauer aus St. Pölten in Österreich obenan; er schuf in prachtvoller landschaftlichen Lage das großartige Benediktinerkloster Melk an der Donau und die nicht minder bedeutende Stiftskirche zu Herzogenburg. In Böhmen, besonders in Prag sind die aus Bayern stammenden Dientzenhofer hervorragend tätig.

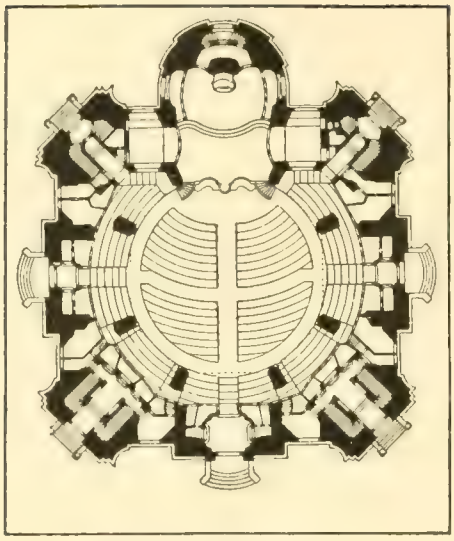
Der Weise Hildebrandts ist die Kunst des Sachsen Matthäus Daniel Pöppelmanns (1662—1736) verwandt. Sein Hauptwerk, den Zwinger, schuf er 1711—22 für den prachtliebenden August den Starken als Teil eines geplanten Schloßneubaues (Abb. 866, Textabb. 73). Es ist eine ins Monumentale übersetzte Festdekoration, einzig in ihrer Art



72. Grundriß der Karlskirche in Wien. Von Hildebrandt.



73. Grundriß des Zwingers in Dresden. Von Pöppelmann.



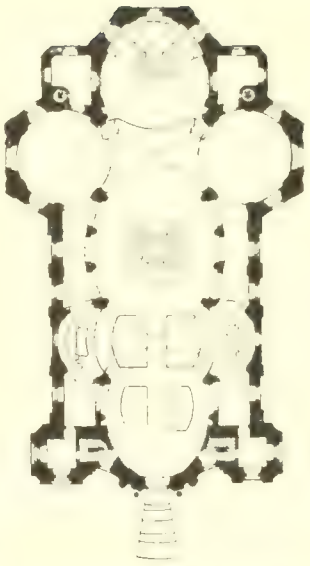
74. Grundriß der Frauenkirche zu Dresden. Von Georg Bähr.

und bis ins einzelne der Schmuckformen (das Figürliche zum Teil von Permoser) voll sprühenden Lebens und köstlicher Laune. Der Ratszimmermeister Georg Bähr hat in seiner Dresdner Frauenkirche (Abb. 861, Textabb. 74) das Muster der protestantischen Predigtkirche geschaffen und ihr in der graziös anlaufenden Kuppel eine höchst selbständige Krönung gegeben. Daneben erscheint die wirkungsvolle katholische Hofkirche (Abb. 865) des Italieners Chiaveri als der späte Ausklang der ausländischen Formung.

In den Kreis der deutschen Barockmeister, die um die Wende des 17. Jahrhunderts deutscher Art zum Durchbruch verhalfen, gehörte auch der Hamburger Andreas Schlüter (1662—1714). Wie er für den ersten Preußenkönig das alte Schloß zu einem gewaltigen Bau mit Einschluß eines Domes ausweiten wollte, das war nicht weniger groß gedacht als der Plan Pöppelmanns in Dresden. Er arbeitet in einem schweren Barock, das die Hand eines genialen Bildhauers (s. S. 152) in der Gewaltigkeit der plastischen Formen fühlen läßt (Abb. 856, 868). Im einzelnen zeigt er französische Anlehnungen, wie denn überhaupt nicht nur in Berlin, sondern auch in München seit dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts der Einfluß französischer Kunst hervortritt. Paul Decker gab 1711—16 seinen „Fürstlichen Baumeister" heraus, Idealpläne für Schloßbauten in einem vergröberten Louis XIV.-Stil, und um dieselbe Zeit beginnt die Propaganda deutscher Stecher und Verleger für die „wälsche", „romanische" oder französische Ornamentik — was sie auf die Weise anempfehlen, ist Laub- und Bandwerk (Textabb. 75), das sich aus der Groteske entwickelt hat. Der an diese Dekorationsformen anknüpfende bewegtere und leichtere Stil führt zur letzten Phase des Barocks, zum Rokoko (s. S. 131), das aus Frankreich eindringt, aber erst in Deutschland mit den vierziger Jahren die äußerste naturalistische Lebendigkeit erreicht bis zur völligen Loslösung aus dem tektonischen Zwang der Architektur. Im Außenbau freilich erscheint das Rokoko auch in Deutschland nur selten und gewöhnlich zur Akzentuierung bestimmter Bauteile. In den Bauten des französisch gebildeten Josef Effner (1687—1745) in München kann man den Übergang vom Barock zum freien Rokoko verfolgen. In Effners Anteil an dem von Zucali begonnenen Schleißheimer Schloß (1722) und im Palais Preysing ist er noch barock, während er und mit ihm der Wallone François de Cuvilliés († 1768) in den reichen Zimmern der Münchner Residenz und in der Amalienburg in Nymphenburg (Abb. 870) das Rokoko in höchstem Glanze zeigen. Eine ähn-

75. Laub- und Bandwerk. Von Joh. Leonh. Eysler.

liche Wandlung zeigt die Kunst Balthasar Neumanns (1687 bis 1753) aus Eger — er ist der genialste Architekt des 18. Jahrhunderts, der die ausschweifendsten Raumphantasien zur Tat werden ließ in Bauwerken von überwältigender Großartigkeit. 1720—44 schuf er das Würzburger Residenzschloß (Abb. 861), dessen gewaltiges Treppenhaus (Abb. 862, ursprünglich waren zwei Flügel geplant!) 1750—53 von Tiepolo ausgemalt wurde. Von ihm rührt auch das schöne Treppenhaus her im Schlosse von Brühl, das Schlaun begonnen hatte, und in der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen (Textabb. 76) und in der Klosterkirche von Neresheim (nach seinem Tode unzureichend vollendet) hat Neumann Raumgebilde von bewundernswerter Originalität geschaffen. Die Stukkaturen sind bei diesen letzteren Werken in sprühendem Rokoko, namentlich die Dekoration des Brühler Schlosses, an der auch Cuvilliés teilgehabt hat, sind vollkommene Beispiele im Geschmack des Rokoko. In den Bauten von Dominicus Zimmermann, Cosmas Damian Asam (Abb. 869) und des größten bayrischen Kirchenbaumeisters Johann Michael Fischer (Abteikirchen Zwiefalten, Ottobeuren) ist das bayrische Rokoko auf das glänzendste ausgebildet. Aber auch in Österreich (Abb. 873) und besonders in Potsdam in den Bauten Friedrichs des Großen hat der französische Rokoko-Geschmack unter den Händen deutscher Künstler und Handwerker ein eigenes reizvoll lebendiges Gepräge erhalten. Die Einrichtungen von Sanssouci (Abb. 871), das Knobelsdorf nach einer Idee des Königs über Terrassen angelegt hat, und des Stadtschlosses und neuen Marmorpalais gehören zu dem geistreichsten, was in der Art geschaffen worden ist. Die Dekoration des Bronzesaales (1755) im Stadtschloß zeigt den pflanzenartigen Wuchs des Rokokowerkes, das in leichter Bewegung die Decke verbrämt und die Spiegel, Bilder und das Getäfel der Wand umrahmt. Dagegen läßt die Innenausstattung des 1763—70 von Büring und Manger erbauten Neuen Palais erkennen, wie schon der Klassizismus einen mäßigenden Einfluß ausübt und einer mehr architektonischen Wandgliederung Vorschub leistet.



76. Grundriß der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen. Von Neumann.

Um 1780 hat das Rokoko, das längst von dem Klassizismus, der das ganze Jahrhundert hindurch lebendig blieb, bedrängt wurde, abgewirtschaftet. Der Klassizismus kam nicht nur im Außenbau zur Herrschaft, auch die Inneneinrichtung hat er vollkommen umgebildet. Wie in Frankreich und Deutschland wird derselbe Vorgang in Italien (das nur wenig Rokoko gekannt hat) und in England beobachtet. In England gedieh der Stil unter der Leitung klassizistischer Architekten wie William Chambers und besonders der Gebruder Adam zu einer dem französischen Louis XVI. zuweilen nahekommenden Verfeinerung. Im Zusammenhang mit dem Landhaus- und Schloßbau entwickelte sich aber in England entgegen dem festverankerten Klassizismus der Architektur in der Gartenanlage jene Freude an der gewachsenen Natur, die keinen architektonischen Zwang anerkennt. Der englische Garten mit seinen weiten Rasenflächen, Baumgruppen und gewundenen Wegen wurde ein Vorbild für ganz Europa. Auch der romantische Sinn, der — nach ostasiatischen Anregungen — chinesische Pagoden und Naturbrücken aus Astwerk, oder aber künstliche Ruinen und kleine Tempel stimmungsvoll in den Parks verteilt, geht von England aus. In Deutschland drang seit den siebziger Jahren der klassizistische Stil, der seiner verständigen Nüchternheit wegen spöttelnd Zopfstil genannt wurde, bald in die bürgerlichen Kreise. Ohne es an

Raffinement mit dem luxuriösen Louis XVI. der Franzosen und der gediegenen, in langer Überlieferung gefestigten Wohnkultur Englands aufnehmen zu können, hat der deutsche Klassizismus in einfachen zweckmäßigen Bauten und Einrichtungen Zeugnisse eines feinen geschulten Geschmacks hinterlassen. Namentlich im Landhausbau sind reizvolle Bauten geschaffen worden (z. B. in Dessau, Wörlitz von Erdmannsdorf). —

Für das Kunstgewerbe im allgemeinen war das Zeitalter des Barock und Rokoko eine Zeit der Blüte. Dank dem Mäzenatentum der Fürsten und der Kirche wurden alle Handwerker zu Höchstleistungen angehalten. In Frankreich kam es zu einer förmlichen Organisation der Kunst und des Gewerbes im Dienste der Krone und des Staates. In Deutschland fehlte die einigende Kraft; um so mannigfacher wirkten die Kräfte in den kleinen Residenzen und in den wohlhabenden Klöstern. Die Einrichtungen in der großen Mehrzahl der überall entstehenden Neubauten und Umbauten von Schlössern oder der großen österreichischen und süddeutschen Klöster sind Arbeiten einheimischer Künstler und Handwerker, deren Werk oft eine kraftvolle, gut deutsche Sprache redet. Allenthalben blühte das Handwerk der Schmiede, der Stuckierer, der Tischler, und viele deutsche Kunsthandwerker sind im Ausland zu Ansehen gelangt. Freilich war das robuste, wilde Wesen des Barocks nicht allen Gewerben gleich zuträglich. So hat die Goldschmiedekunst, seit sie mit großen Schaustücken aufwartete (z. B. Dinglingers „Hofhalt des Großmoguls von Delhi" 1709 im Grünen Gewölbe zu Dresden) erheblich an Feinheit eingebüßt. Aber die allgemeine Verfeinerung der Lebenshaltung, die von den Fürsten auf das reiche Bürgertum überging, dann die durch den immer mehr ausgebreiteren Welthandel gesteigerte Einfuhr neuer Genußmittel (Tabak, Tee, Kaffee), diese die ganze gesellige Kultur umwandelnden neuen Bedürfnisse, haben auch die gewerbliche Kunst beeinflußt, indem sie neue Formen entstehen ließen. Freilich ging auch manches alte Handwerk zugrunde. Das Zinn hörte auf „Edelzinn" zu sein und mit der Arbeit der Silberschmiede zu wetteifern. Es wandte sich der Erzeugung zweckmäßig einfacher Geräte zu. Die alten Töpferkünste, die im 16. Jahrhundert zu einer Blüte des Steinzeugs geführt hatten, mußten der holländischen Fayence weichen, deren Vorbild ganz Europa beherrschte. Von holländischen Unternehmern wurden in Hanau (1661) und in Frankfurt a. M. (1666) die ersten Fayencefabriken in Deutschland errichtet, die zunächst die Delfter Waren nachahmten. Bald waren diese sog. Porzellanfabriken überallhin verbreitet, entwickelten eine selbständige Dekorationsweise (Nürnberg, Bayreuth) und exportierten Geräte und Öfen bis an den Zarenhof. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dauerte die Blüte der Fayence, aber im Porzellan war ihr eine Rivalin erwachsen, die sie erst in ihre Abhängigkeit zwang, um sie dann ganz fallen zu lassen. Die 1709 durch Johann Friedrich Böttger aus Schleiz erfolgte Erfindung des echten Porzellans ist das wirtschaftlich und künstlerisch wertvollste Ergebnis der großen Chinesenpassion gewesen, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts in Europa geherrscht hat. 1710 wurde die Meißner Porzellanmanufaktur gegründet, die im Dienste eines ehrgeizigen Fürsten sofort unter eine künstlerische Führung kam. Erst lernte man an chinesischen und japanischen Vorbildern, dann suchte man es der barocken Plastik gleichzutun und schuf köstliche Figuren und Tiere, Vasen und Geräte von größter dekorativer Wirkung (Abb. 884, 885). Bis in die vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts ist die Formenwelt der Figuren und Geschirre deutsches Barock. Der große Aufschwung des Porzellans, der zu zahlreichen Fabrikgründungen führte, fällt in die Rokokoperiode, in der sich außer Meißen besonders Nymphenburg (Abb. 888), Ludwigsburg (Abb. 887), Frankenthal, Berlin, Wien auszeichnen. Die französischen Manufakturen, besonders die Staatsmanufaktur von Sèvres, haben den klassizistischen Geschmack des Louis XVI.-Stils gepflegt. Die Bisquits (Abb. 883)

und die Weichporzellane von Sèvres, die eine reiche und fein nuancierte Bemalung gestatten, sind namentlich hoch geschätzt. Der etwas „weibliche" Geschmack dieser Erzeugnisse gibt dem Kunstgewerbe des „ancien régime", dem die Revolution ein jähes Ende bereitete, das Gepräge, äußert sich in den Textilien (Seidenwebereien, Spitzen, Gobelins, Möbelstoffen), in den mit allen Künsten der Ziselierung und Vergoldung ausgestatteten Bronzen und in der großen Menge luxuriösen Kleingerätes, dessen die vornehme Welt bedurfte, und von denen die kostbaren Dosen, Riechfläschchen und Tabatieren eine besondere Liebhaberei bilden.

b) Malerei und Plastik.

Italien.

Die Malerei des 16. Jahrhunderts hatte sich vornehmlich an den humanistisch Gebildeten gewandt, später forderte bald auch das Volksbewußtsein sein Recht neben den Ansprüchen der vornehmen Kreise. Die Kreuzung der Interessen ist charakteristisch für die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts. Die naturalistische Malerei sowohl wie die elegisch sentimentale, welche Schmerz und Trauer mit Anmut paart (Ecce homo, Mater dolorosa, Pietà) finden darin ihre Erklärung. Jahrzehntelang herrschte auf dem großen Gebiete der dekorativen Malerei in Kirchen und Palästen eine brutale Schnellmalerei, der alles feinere Formgefühl abging — eine „fa presto", d. h. schnelle Manier, für die der seiner Zeit vielgerühmte Cavaliere d'Arpino (Cesari) in Rom ein Beispiel ist. Federigo Baroccio († 1612) suchte an Correggios Auffassung festzuhalten und gegen diesen affektierten Manierismus anzukämpfen, aber erst in den achtziger Jahren des Jahrhunderts erhob sich gegen diese Verwahrlosung eine bewußte Opposition, die von Bologna ausging. Lodovico Carracci († 1619) mit seinen Vettern Agostino († 1602) und Annibale († 1609; Abb. 771) fanden sich zusammen, um der unwahren Manier des ausgehenden 16. Jahrhunderts die Stirn zu bieten. Ihre Reform war nicht prinzipiell; denn auch ihre Kunst wurzelt im Überkommenen, schöpft Anregung und Technik aus dieser Hinterlassenschaft und sucht den zeichnerischen Stil der Schule Michelangelos mit dem venezianischen Kolorismus zu verbinden. Ein frischer Zug, ein ernstes Streben nach Naturwahrheit und Formvollendung geht durch ihr Wirken. Die reichste Begabung, Erfindungskraft, Pathos und technisches Können brachte Annibale der Schule zu. Sein umfangreichstes Werk sind die Fresken in der Galerie des Palazzo Farnese in Rom, deren gewölbte Decke er nach dem Vorbilde der Sixtinischen Kapelle im Geiste Michelangelos zu behandeln suchte. Domenichino, eigentlich Domenico Zampieri aus Bologna († 1641), von dem großartige Fresken in der Kirche S. Andrea della Valle in Rom und eindrucksvolle Heiligenbilder (Abb. 776) herrühren, gehört in die Gefolgschaft der Carracci. Von den übrigen Eklektikern sind zu nennen: Francesco Albani († 1660; Abb. 779), Guercino († 1666; Abb. 777) und Guido Reni (Abb. 775).

Das Gegenbild der Carracci ist Caravaggio (eigentlich Michelangelo Merisi, † 1609). Als Naturalist greift er seine Modelle aus dem Volke, aber er weiß die Menschen mit tiefem Ernst zu charakterisieren. Er schuf Dekorationsbilder, Stilleben und Genrebilder novellistischen Inhalts, meist in halben Figuren (Abb. 778) und oft mit greller Beleuchtung. Eine unruhige, abenteuerliche Natur von vielseitiger Begabung, machte sich Salvator Rosa (1615—1673) aus Neapel wie als Musiker und Dichter so auch als Maler in Florenz und Rom geltend und ging in seinen Schlachtenbildern und Landschaften eigene Wege. Bahnbrechend wurde die sich der klassizistischen akademischen Richtung (Carlo Maratti) in Rom entgegenstellende Kunst des auch als Architekten tätigen Pietro da Cortona († 1669), der in seinen Deckenbildern (im Pal. Pitti zu Florenz, im Pal. Barberini in Rom u. a.

nicht mehr gerahmte Bilder, sondern erstaunliche Untersichten (dal sotto in giù) schuf, nach oben schwebende Massen, deren Illusion durch Scheingerüste gesteigert wird. Der Tiroler Pozzo und Tiepolo (Abb. 862) haben diese Deckenmalerei weiter entwickelt.

Neben diesen Künstlern ist in Italien eine große Anzahl betriebsamer Maler tätig, die indessen den Verfall der nationalen Kunst nicht aufzuhalten vermögen. Die religiöse Malerei schafft entweder Andachtsbilder von süßlicher Anmut oder sie wirft sich im Dienste der Gegenreformation mit Vorliebe auf das Gräßliche, auf Marterszenen aller Art. Gegen die alten biblischen Stoffe tritt die Heiligenlegende in den Vordergrund, ein gewisser pessimistischer Zug, den unerquicklichen Zuständen der politischen Welt entsprechend, macht sich geltend, Spezialisten haschen nach Effekten, lehnen sich an die großen Meister der Vergangenheit an oder suchen ihr Heil in der Nachahmung fremdländischer, besonders niederländischer Vorbilder. Eine selbständige Nachblüte venezianischer Kunst bringen im 18. Jahrhundert die Landschafts- und Architekturmaler hervor, von denen Antonio Canale, sein Neffe Belotto, genannt Canaletto und Francesco Guardi (Abb. 780) die hervorragendsten sind. Als Sittenschilderer der Venezianer Gesellschaft hat sich Pietro Longhi († 1762), in der Pastellmalerei Rosalba Carriera hervorgetan.

Die Plastik der italienischen Hochrenaissance, die unter der Einwirkung Michelangelos sich entwickelte (S. 96), fand ihre Fortführung und Vollendung in der Tätigkeit Giovanni Lorenzo Berninis (1598—1680). Wie er als Architekt (S. 127) die klassische Formensprache zu neuen prunkvollen monumentalen Wirkungen brauchte, so hat er als Bildhauer eine noch selbständigere Kunst geübt. Indem er das einzelne Bildwerk als mitstimmendes Glied einer Gesamtdekoration auffaßte und es mithin unter den Zwang ausgewählter Licht- und Schattenwirkungen rückte, gab er der Skulptur eine malerische, dekorative Richtung. Als Porträtist verstand er vortrefflich die Persönlichkeit der Dargestellten fühlbar zu machen, die mehrfigurigen Grabmäler (Abb. 772) wußte er durch eine bewegte Handlung zusammenzuhalten und durch den plastischen Schmuck farbiger Marmore auf das wirkungsvollste in den Raum zu stimmen. In den Kapellen weiß er die heiligen Gestalten durch wohlberechnete Beleuchtung zu heben. In seinen naturalistischen Brunnen (Piazza Barberini, auch die Fontana Trevi in Rom geht auf seinen Entwurf zurück) sucht er das Ausströmen des Wassers durch die Formgebung zu erklären. Der Einfluß Berninis auf seine Schüler und Nachfolger war erdrückend. Neben Bernini erlangte Alessandro Algardi aus Bologna († 1654) den meisten Einfluß, aber neben Bernini erscheint er kleinlich in der edlen Formgebung und einläßlichen Durchführung seiner Gestalten. In Reliefs, wie in der Vertreibung Attilas in St. Peter, kommt seine malerisch wirkende Kunst am ansprechendsten zur Geltung.

Die Erfolge der virtuosen italienischen Barockplastik haben vielfach Fremde angezogen, namentlich Franzosen und niederländische Künstler sind von ihr nachhaltig beeinflußt worden.

Spanien.

In der spanischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts hatte sich erst niederländischer, dann italienischer Einfluß geltend gemacht: der einheimische Naturalismus suchte in dieser Anlehnung an das Fremde eine Stütze. Der eine Zeitlang in Neapel tätige Josef de Ribera (1589—1656), Spagnoletto genannt, bekannte sich zu der Richtung Caravaggios; er gehört eher der italienischen Naturalistenschule an, wiewohl er auch das Studium Correggios erkennen läßt. Der Grieche Domenico Theotokopuli, genannt Greco († 1614), der in Toledo wirkte, war in Venedig Schüler Tizians gewesen und arbeitete eine Zeitlang in der Art Tintorettos, bis er zu einem Manieristen wurde, dessen Stärke in der effektvollen Farbigkeit liegt. Das Begräbnis des Grafen Orgaz (Abb. 784) mit einer auf-

geregten Vision darüber ist eines seiner Hauptwerke. Am deutlichsten tritt eine originale spanische Kunstauffassung in der Sevillaner Malerschule hervor. Von ihren älteren Meistern war Francisco Herrera der bedeutendste.

Aber erst der geniale Diego de Silva y Velazquez (1599–1660) hebt die spanische Malerei aus der örtlichen Abgeschlossenheit mächtig empor. Er ist einer der größten Maler aller Zeiten. Sein vornehmer Farbensinn wie die eindringliche Schärfe und packende Gewalt seiner Charakteristik sind ohne Nachfolge geblieben; wie er die Figuren gruppiert, beleuchtet und rundet, ist bewundernswert; seine Porträts und Porträtgruppen sind von dem höchsten künstlerischen Werte. Auch Stilleben, Genrebilder (die Spinnerinnen, Abb. 787), religiöse, historische (Übergabe von Breda, Abb. 786) und mythologische (Schmiede des Vulkan) Bilder hat Velazquez gemalt, und auch in diesen seinen lebensvollen Realismus und den Zauber seines mit wenig Mitteln wirkenden Kolorits bewährt. In seinem Könige, Philipp IV., einem echten Kunstmäzen, fand Velazquez einen regen Förderer, der den Maler jedoch von der nationalen spanischen Richtung loslöste und ihn zum Hofkünstler machte. — Durchweg echt national gibt sich Francisco Zurbaran (1598–1662), dessen religiöse Malereien die glühende, dem Himmlischen sich zuwendende Leidenschaftlichkeit, die düstere Strenge asketischer Empfindungen widerspiegeln.

Eine versöhnlichere Wendung gab der national-asketischen Richtung der volkstümlichste spanische Maler und einer der großen Meister seiner Kunst, Bartolomé Estéban Murillo (1618–1682), den ein gewisser sentimentaler Zug vor dem Extrem der Naturalisten bewahrte. Das ekstatisch-kirchliche und das realistisch-andalusische Element treffen bei Murillo zusammen; zwischen beiden schwankt seine Kunst, nicht immer sind sie zu harmonischem Bunde verflochten. Den engsten Anschluß an das, was er tagtäglich vor Augen hatte, bekunden seine Genrebilder (Abb. 789); auch in religiösen und historisch-kirchlichen Bildern hält er sich an die ihn umgebende Wirklichkeit. In dieser Paarung des Realismus mit einer schwärmerisch religiösen Stimmung zu einer harmonischen Einheit liegt der geheimnisvolle Zauber von Murillos Kunstweise. Am lebhaftesten kommt er zum Ausdruck in den Visionen verzückter Mönche und in den „Konzeptionen" (Abb. 788), den Himmelfahrten der Mutter Gottes.

Der Verfall der spanischen Weltmacht zieht auch den Verfall der Kunst nach sich. Schon bei dem auch als Bildhauer berühmten Alonso Cano, einem Schüler Zurbarans und Zeitgenossen Murillos, verblaßt der national-spanische Charakterzug, erlahmt das auf die Erfassung des Individuellen gerichtete Streben der genannten großen Meister. Der bourbonische Hof beschäftigt vielfach fremde Künstler. Erst am Ende des 18. Jahrhunderts begegnen wir in Francisco Goya (1746–1828) wieder einem wirklich originellen, besonders im Porträt tüchtigen Maler (Abb. 790) und ausgezeichneten Radierer, der in seinen zahlreichen Blätterfolgen die Übergriffe der Geistlichkeit, die Sitten der höheren Gesellschaftskreise geißelt, die landesüblichen Stiergefechte verfährt und die Greuel des Krieges mit unerbittlicher Sachlichkeit schildert (Abb. 791, 792).

Frankreich.

Die französische Kunst des 17. Jahrhunderts leuchtet erst hell auf unter der Regierung Ludwigs XIV. Den Siegen nach außen sind im Innern wirtschaftliche Errungenschaften gefolgt. Handel und Wandel heben den Wohlstand, der französische Hof gibt für ganz Europa den Ton an, französischer Geschmack verdrängt den italienischen, und französische Kunst und Literatur gewinnen die Weltherrschaft. Bald aber regen sich die Schaden der absoluten Monarchie; noch vor dem Ableben des Sonnenkönigs (1715), am Ende des Jahr

hunderts, wird die gewaltige Machtstellung untergraben. Auf künstlerischem Gebiet erweist sie sich aber fester begründet, wirkt auch noch fort, als tiefe gesellschaftliche Wandlungen Frankreich erschüttern.

Monarchische Protektion hat diese Kunst zur Blüte gebracht und ihr den eigentümlichen Charakter aufgedrückt, die als ein Abschluß der französischen Renaissance betrachtet werden muß. Nicht aber hat Ludwig XIV. diese Kunst geschaffen; denn die Künstler, deren Dienste er in Anspruch nahm, wie der Maler Mignard, der Architekt Louis Le Vau, der Bildhauer Puget, der Gartenkünstler Le Nôtre hatten sich ausgezeichnet, bevor der König zur Regierung kam (1661). Was man den Stil Louis XIV. nennt, war in den wesentlichen Zügen schon ausgebildet, und die Akademie, die ihn pflegte, bestand seit 1648. Richelieu, Mazarin und der prunksüchtige Intendant Fouquet haben in ihren Schloßbauten und in ihrer Kunstpflege die Pracht von Versailles vorbereitet.

Der volkstümlich nationalen Kunst, wie sie hervortritt in den Gebrüdern Le Nain, in dem ernsten, den Niederländern nacheifernden Porträtisten Philippe de Champaigne, oder in dem genialen Radierer Jacques Callot aus Nancy (1592—1635), dem unerschütterlich wahren Schilderer kriegerischen Treibens (Abb. 842), dem sprichwörtlichen Schöpfer phantastischer Typen, leistet die Liebhaberei des Hofes keinen Vorschub. Maler, Bildner und Architekten studieren die zeitgenössischen barocken italienischen Vorbilder und begeistern sich für die „gefällige" Antike (die Venus von Medici, Apoll von Belvedere, den Laokoon). Gemessener Ernst, konventionelle glatte Korrektheit, majestätischer Prunk, pathetische Rhetorik werden hervorstechende Merkmale des „klassischen Stils", der uns in den Werken der französischen Kunst im Zeitalter Ludwigs XIV. entgegentritt. Dieselbe Regelrichtigkeit, Vernünftigkeit und „große Idee", die der Tragödie eines Corneille eigen sind, zeigt auch die Malerei eines Poussin, die Bauweise eines Mansart.

Nicolas Poussin (1594—1665) dankt Italien, Rom vorzüglich, seine lautere Verehrung für die antike Welt, er ist der Vertreter einer akademischen Malerei in der Richtung, die Annibale Carracci eingeschlagen hatte. Mit gesammelter Bedächtigkeit mehr als mit reger Phantasie malt er biblische Szenen, mythologische und allegorische Gegenstände (Abb. 839). Seine Kompositionen sind übersichtlich angeordnet, mehr kühl als warm empfunden, und das Streben nach äußerer Richtigkeit verkümmert nicht selten ihre unmittelbare Wirkung; doch waltet in allen ein mächtiger idealistischer Zug. Bedeutend sind seine groß gesehenen „heroischen" Landschaften. Poussins Schwager, Gaspard Dughet (1613—1675), und namentlich Claude Gelée, genannt Claude Lorrain (1600—1682), führten diese Art der Naturauffassung zur Vollendung. Claude Lorrain hat die ruhige Stimmung ins Ideale gesteigerter Landschaften, das Charakteristische ihrer mächtigen Erscheinungsformen, den bezaubernden Reiz der Lichtwirkungen in vielen Bildern zum Ausdruck gebracht (Abb. 840).

Poussins Einfluß auf die französische Malerei machte sich auch bei Künstlern geltend, die in der Heimat blieben und mehr von der inneren Überzeugung als von äußeren Kunstregeln hielten. Zu ihnen gehört Eustache Lesueur (1616—1665), der empfindungsvollste Maler des damaligen Frankreichs auf religiösem Gebiet.

Ein echter Repräsentant der klassizierenden Kunst des Grand siècle war Charles Lebrun (1616—1690). Als Künstler von erstaunlicher Vielseitigkeit und ein organisatorisches Talent ersten Ranges, verstand er es vorzüglich, im Sinne seines Ministers Colbert die künstlerischen Kräfte zusammenzufassen und in den Dienst des ruhm- und prunksüchtigen Hofes zu stellen. Er schafft den pomphaften Apparat zur Verherrlichung seines Fürsten herbei, fördert die Pariser Akademie und ihre 1666 in Rom gegründete Filiale, improvisiert prunkende Dekorationen, hebt ganze Industrien zu mächtiger Bedeutung empor. Die Künstler der Gobelin-

manufaktur und die im Louvre für den königlichen Dienst angesiedelten Kunsthandwerker folgen seinen Anregungen. Wirkungsvolle Dekorationen voller Huldigungen für Ludwig XIV., in der Galerie d'Apollon (1661 begonnen; Abb. 837, 838) und in den Räumen des Versailler Schlosses (Spiegelgalerie), religiöse Malereien und besonders Vorbilder für die Gobelinsmanufaktur erschöpfen seine Tätigkeit nicht. Nach seinem Tode löste sich die Zucht, in der Lebrun die Kunst gehalten hatte, und die großartige Einheit des Stils auf. Lebruns Rivale, Pierre Mignard (1612–1695), hat es nicht vermocht, sich zu gleicher Stellung emporzuschwingen. Als Porträtmaler genoß er wohlverdienten Ruf, der indes in seinen alten Tagen schon weit überstrahlt wurde von dem der jüngeren Künstler, die der Persönlichkeit die theatralisch-repräsentative Haltung zu geben wußten, wie sie der höfischen Mode angemessen war: Rigaud (Abb. 819), Largillière und Antoine Coypel, deren Lebenszeit bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts reicht. Eine glänzende Kupferstecherschule (Gérard Edelinck, die Drevet und Robert Nanteuil) hat dafür gesorgt, daß die malerischen Gedanken und die Berühmtheiten des Zeitalters allgemeine Verbreitung fanden.

Auch die Skulptur fand eine bedeutende Förderung. Versailles und die anderen königlichen Schlösser bevölkerten sich mit einem ganzen Heere von Statuen. Keiner der zahlreichen Bildhauer aber erwarb größeren Ruhm als Pierre Puget (1622–1694), eine leidenschaftliche Natur, voll ungestümen Schöpferdranges. Oft wird er maßlos im Ausdruck und übertreibt Schmerz, Kraft und Bewegung nach Art der italienischen Barockkünstler; selbst bei Gegenständen, denen das Pathos fern liegt, zuckt es fieberhaft in seinen Gestaltungen. Malerischer noch als seine Freigruppen (Abb. 845) sind seine Reliefs, lauter Gemälde in Stein übersetzt. Tüchtige Porträtisten der Zeit sind die Bildhauer Coysevox (Abb. 841, 843) und Coustou; in der Grabmalplastik ragt Girardon hervor.

Um 1690 macht sich in der Zeitstimmung eine bedeutsame Wandlung bemerkbar, und mit ihr wechseln die ästhetischen Anschauungen und praktischen Lebensziele. An Stelle der höfisch-korrekten Konvention mit ihrer steifen Grandezza tritt das Bedürfnis nach freierer Bewegung, nach eleganter Leichtlebigkeit. Die Kunst folgt willig diesem Zuge. Noch bleibt das antike Stoffgebiet beliebt, aber es wird ins Operettenhafte umgedeutet. Der Ruf nach Natürlichkeit wird bereits vernommen, aber noch ist der Blick für die ungeschminkte Natur verschleiert; Reifrock, Perücke und Galanteriedegen behaupten noch den Platz.

Antoine Watteau (1684—1721) aus Valenciennes ist der geniale Vertreter dieser dem Zwang der zeremoniösen Etikette abholden Stimmung. Die Wurzeln von Watteaus künstlerischer Anschauung und Bildung weisen auf Flandern hin; Watteau hat an Rubens sich geschult und verwandte Ideale im Sinne seiner Zeit verfolgt. Er überträgt das naiv Wahre in eine vornehme Sphäre; an die Stelle des charakteristisch Derben setzt er das zierlich Elegante. So hat er einer ganzen Welt voll geist- und reizvoller Gestalten Leben gegeben; denn seine fleißige Hand folgte mit erstaunlicher Leichtigkeit den originellen Eingebungen seiner regen Phantasie. Er ist ein ebenso feinsinniger Zeichner wie glücklicher Kolorist. Geschmeidige Kavaliere und kokette Damen in geschmackvoll einfachen Kostümen, umgeben von einer feingestimmten idealen Landschaft, hat kein Zeitgenosse mit mehr Laune verkörpert. Schäferspiele, galante Feste (das berühmte Embarquement pour l'île de Cythère; Abb. 847), typische Figuren und Szenen aus der italienischen und französischen Komödie, endlich dekorative Werke (Panneaux) waren die Gegenstände seiner Kunst, die Friedrich der Große in vortrefflichen Beispielen für Sanssouci gesammelt hat.

Weder Lemoyne noch Pater und Lancret, die sich alle drei auf demselben Gebiete in Anlehnung an ihn versuchten, vermochten dem Meister gleichzukommen. Auch François Boucher (1703–1770), im Zeitalter der Pompadour der am meisten geschätzte Künstler,

hat weder die poetische Sinnigkeit noch den vornehmen Zug Watteaus, wohl aber eine ebenso leichte Schaffenskraft. Er ist es vor allen, der den Olymp in die Kreise einer koketten Halbwelt herabgezogen hat; allein der oft süßliche Ton seiner Bilder, seine geschminkte Toilettenkunst, die auch in seinen Porträts bemerklich ist (Abb. 848), sein Spiel mit hellen rosigen Halbtönen, seine erotische Feinsinnigkeit machten die dekorativ wirksamen Werke bald zur Zielscheibe heftiger Angriffe.

Die Reaktion gegen die im Streben nach spielender Grazie leichtfertig und süßlich gewordene Rokokokunst wurde um so lebhafter, je mehr die öffentliche Meinung durch die Einrichtung periodischer Kunstausstellungen (seit 1737) zu einer kritischen Macht heranwuchs. Schriftsteller erhoben ihre Stimmen, ihnen voran der kampfesmutige Diderot, und der Stern Bouchers begann zu erbleichen. Zwar lebte seine Richtung noch vereinzelt fort — der virtuose Jean-Honoré Fragonard vertritt sie bis über die Revolution hinaus (Abb. 851) — aber die allgemeine Stimmung wandte sich den in bürgerlicher Sitte ihre Vorwürfe findenden Genremalern, Jean-Baptiste Chardin (1699–1779) und Jean-Baptiste Greuze (1775–1805; Abb. 855) zu. Schildert jener das Anheimelnde kleinbürgerlichen Lebens, so sucht dieser demselben Stoffe einen lehrhaften Sinn unterzulegen. Freilich in Greuze steckte nebenbei immer etwas vom Geiste Bouchers, und seine weiblichen Ideale haben bei aller Tugendhaftigkeit einen lüsternen Beigeschmack.

Viele dieser Künstler des 18. Jahrhunderts haben auch den Grabstichel oder die Radiernadel geführt, und eine ganze Anzahl tüchtiger Zeichner (Eisen, Gravelot, Moreau, St. Aubain u. a.) heben die Bücherillustration auf eine hohe Stufe der Vollendung. In der gleichen Zeit fand der französische Farbenstich in verschiedenen Manieren neben der vorwiegend das Bildnis pflegenden Grabstichelkunst (die Drevet, Daullé) eine nicht wieder erreichte Vollendung. Er ist im wesentlichen reproduzierend. Janinet und Debucourt sind die Hauptmeister. Auch die Miniaturmalerei glänzte seit dem 17. Jahrhundert durch ausgezeichnete Künstler, und der Ornamentstich hat in einer ungeheuren Menge von Vorlagewerken und Blättern für den französischen Kunstgeschmack eine Propaganda gemacht, deren internationale Wirkung außerordentlich groß gewesen ist.

Von den Bildhauern der Periode Louis' XV. haben Lemoyne und Jean-Baptiste Pigalle (1714—1785) das monumentale Barock ins französische übertragen (Abb. 846). Naiven Zügen, die den Wandel des Geschmacks, die Reaktion gegen die Unnatur ankündigen, begegnen wir bei Edme Bouchardon (1698–1762; Abb. 853), den Voltaire den französischen Phidias nannte, und in den Werken von Clodion und von Falconet (Abb. 891), dessen Hauptwerk die Reiterstatue Peters des Großen in Petersburg ist. Den völligen Umschwung bezeichnet der treffliche Porträtist Jean-Antoine Houdon (1741–1828) mit seiner schlichten Auffassung und ernsten Sinnesart (Abb. 889). Berühmt ist seine Diana.

Nicht wenige französische Künstler sind im 18. Jahrhundert an auswärtige Höfe berufen worden (z. B. Pesne in Berlin, Silvestre in Dresden) und haben den Betrieb von Akademien in den Residenzstädten nach französischem Vorbild gefördert.

Flandern.

Nirgends im 17. Jahrhundert gelangte die nationale Richtung der Malerei zu höherer Bedeutung, als in den zwei gegensätzlichen Ländern, in die sich die Niederlande nach dem Aufstande von 1568 gespaltet hatten. Nur dem Norden (Holland) war die Befreiung vom spanischen Joche geglückt; der Süden (Belgien) blieb nach vergeblichem Kampfe bei Spanien. Ein neuer Glauben und neues Leben, staatlich und gesellschaftlich, blühte in Holland auf, und mit der Literatur gewann auch die Kunst, insbesondere die Malerei, einen

reicheren Inhalt und einen volkstümlichen Charakter. Der Süden bewahrte das katholische Bekenntnis, und seine Kunst führt den niederländischen Romanismus, die an die italienische Renaissance anknüpfende Richtung zum Abschluß.

Nur wenige südniederländische Künstler erwehrten sich des italienischen Einflusses. Zu ihnen gehören Hieronymus Bosch († 1517), der Schilderer von Höllenvisionen und von fein gestimmten Landschaften, dann der durch seine wunderlich spukhaften und phantastischen Einfälle merkwürdige Pieter Bruegel d. Ä. († 1579, Abb. 715), der wegen seiner Vorliebe für die unbefangene Schilderung des Lebens der Bauern in koloristisch klaren und feinen Bildern den Beinamen „Bauernbruegel" erhielt, während sein gleichnamiger Sohn „Höllenbruegel" benannt wurde. Höllenbilder, Ketzerverbrennungen u. dgl. malte auch schon der Vater, aber des jüngeren Pieter Hauptbedeutung liegt in den großartigen Landschaftsschilderungen, von denen die Wiener Galerie einen Zyklus besitzt. Anders geartet war sein zweiter Sohn Jan Bruegel (1568—1625), als Blumen- und Figurenmaler ebenso angesehen wie als Landschafter. Bei ihm und auch bei dem älteren Joachim Patinir erscheint die Landschaft schon als Selbstzweck, wie bei dem ganz zum Italiener gewordenen, in Rom und anderen Orten als Freskomaler viel beschäftigten Paul Bril (1551—1626); in der strahlenden koloristischen Behandlung und der einläßlichen Ausführung aller Einzelheiten bleibt Jan Bruegel aber Niederländer. Wegen seiner Vorliebe für Samt und Seide heißt er der Samtbruegel (Fluwellenbruegel). Er war mit Rubens eng befreundet und hat gelegentlich mit ihm zusammen gearbeitet. Er starb 1625 in Antwerpen.

Aus Antwerpen stammten Rubens' Eltern; sie flüchteten vor der Inquisition nach Deutschland, verweilten auch in Siegen, wo Peter Paul Rubens am 28. Juni 1577 geboren wurde. Die Mutter, der nach dem Tode des Vaters seine Erziehung oblag, kehrte nach Antwerpen zurück, nahm den katholischen Glauben wieder an und ließ ihren Sohn in einer Jesuitenschule erziehen. Tobias Verhaegt, Adam van Noort und Otto van Veen († 1598) waren seine Lehrer in der Kunst. Im Jahre 1600 zog Rubens damaliger Sitte gemäß nach Italien, um seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Abwechselnd weilte er in Mantua (bei seinem Gönner, dem Herzoge Vincenzo Gonzaga), Venedig, Rom und Genua; erst 1608 kehrte er in die Heimat zurück. Mehr als bloße Anlehnungen an italienische Vorbilder sind die Frucht dieses Aufenthaltes gewesen: seine groß angelegte künstlerische Natur erhielt jenseits der Alpen das entscheidende Gepräge. Das gesunde, dem Sinnenreiz zugeneigte Wesen in seinen mythologisch-historischen, wie in seinen religiösen Schilderungen, der pathetische Ausdruck, die Pracht der flüssigen Farbengebung ist dem italienischen Einfluß zuzuschreiben; der Kern aber seines Wesens, die übersprudelnde Phantasie, die lebendige Auffassung der Natur und der menschlichen Erscheinung, dazu die Tiefe seiner Empfindung sind sein vlamisches Erbteil. Die vlämische Natur ist es, die in dem derben, lebensvollen Naturalismus seiner Kunst hervortritt und sich in mächtigen, oft mit leidenschaftlichem Leben erfüllten Formen äußert.

Nach seiner Vermählung mit Isabella Brant (1609) nahm er in Antwerpen seinen Aufenthalt; nach deren Tode heiratete er im Alter von vierundfünfzig Jahren die schöne, von ihm in vielen Bildern, Porträts, mythologischen und kirchlichen Darstellungen verherrlichte Helene Fourment (1630). Er führte ein bewegtes Leben, reiste viel und war dabei auch im diplomatischen Dienste des Statthalters der Niederlande tätig. Zwischen 1621 und 27 weilte er in Paris, zwischen 1629 und 30 in London und zweimal (1603, 1628) ging er nach Madrid. Bei dieser Vielgeschäftigkeit des Mannes ist seine künstlerische Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit nur um so erstaunlicher. Er rühmte sich selbst einer außerordentlichen Schnelligkeit des Schaffens; allein in seiner Werkstatte arbeiteten zahlreiche Schüler, deren Anteil an seinen oft ungewöhnlich großen Werken in Anschlag gebracht werden muß

Rubens' Stoffgebiet ist universal. Nächst Werken, die der Verherrlichung der Kirche gelten (Ildefonsoaltar 1609, Abb. 793, Kreuzabnahme 1611, Aufrichtung des Kreuzes 1610 in Antwerpen, die Kreuzigung von 1620 ebenda [„le coup de lance"], Anbetung und Fischzug in Mecheln, Christus und die Sünder, Abb. 794), begeisterte er sich an antiken Stoffen. Als kirchlicher Maler hat er ganz die volkstümlich eindrucksvolle Sprache der Jesuiten geführt: er wußte durch seine Darstellungen aus der Märtyrerlegende zu erschüttern, indem er das Auge entzückte. Er schuf mit poetischer Kraft in allegorischen, mythologischen, historischen Malereien, in Schlachten (Abb. 797), Tierkämpfen, Gesellschafts- und Volksszenen Werke, die ausgezeichnet sind durch Schwung und Bewegtheit der Komposition, durch Reichtum und Leuchtkraft der Färbung (Abb. 796). Die 24 riesigen Bilder für Katharina von Medici im Louvre schuf er von 1622 bis 25 (Abb. 803). Mit kaum geringerem Erfolge griff er auf das Gebiet der Landschaft über und schilderte die Natur in sonniger Schönheit oder in dramatischer Erregung mit lebhaften koloristischen Gegensätzen. Gerade aus den letzten Lebensjahren, die er auf seinem Landgut Steen bei Antwerpen verbrachte, stammen einige der schönsten Landschaften. Rubens starb am 30. Mai 1640.

Rubens' Wirkung war unermeßlich, nicht nur auf die Maler, die ihm als Gehilfen dienten, sondern auch auf fernerstehende. Auch in der Architektur, in der Skulptur und im Kupferstich war sein Einfluß groß. Er zog eine Stecherschule groß, die in der malerischen Behandlung großräumiger Darstellungen ausgezeichnetes leistete (Vorsterman, P. Pontius, Schelte a Bolswert). Nach den Entwürfen von Rubens und seiner Schule haben auch die Brüsseler Teppichwirkereien prachtvolle Wandteppiche hergestellt, und einer seiner Schüler übertrug seine Farbenpracht auf die Glasmalerei (Glasbilder in St. Gudula zu Brüssel nach van Thuldens Entwurf). In der Freiplastik sowohl wie in der Ausstattung der barocken Kirchen mit Heiligenfiguren, großen Altären, Beichtstühlen, Kanzeln und Grabmälern waren zahlreiche Künstler tätig, die im Geiste von Rubens und Bernini arbeiteten (Fayd'herbe der bedeutendste). Besonders reich ist die Entwicklung der Kanzel, von strenger architektonischer Gliederung ausgehend bis zur holzgeschnitzten „Naturkanzel" z. B. mit der realistischen Schilderung des ersten Menschenpaares unter Baumwerk (in St. Gudula in Brüssel von Verbruggen).

Unter den Schülern und Nachfolgern von Rubens kommt ihm Jakob Jordaens (1593—1678, Abb. 806) in der allgemeinen Auffassung am nächsten; nur daß seine derber angelegte Natur auf dem Gebiete religiöser Darstellung versagte. Zu größtem Ruhm und Ansehen brachte es Anton van Dyck (geboren 1599 in Antwerpen, gestorben 1641 in London, 1621—26 in Italien [Genua, später hauptsächlich am Hofe Karls I. von England wirksam). Ohne den Reichtum der Phantasie und die gesunde Kraft, welche seinen Meister auszeichnete, wußte er in seinen religiösen Bildern besser lyrischen als dramatischen Stimmungen (Aufrichtung des Kreuzes in Courtrai, Pietà in Antwerpen, Verlobung der hl. Katharina in Buckingham Palace, Maria mit einem Stifterpaar im Louvre, die Ruhe auf der Flucht, Abb. 800) in edler Auffassung und vornehmer Formengebung Ausdruck zu verleihen. Van Dycks große Bedeutung liegt im Porträt; das Aristokratische in der Erscheinung der italienischen und englischen vornehmen Gesellschaft hat seit Tizian kein Maler eleganter, mit gleich feinsinnig schmeichelnder Charakteristik wiedergegeben (Abb. 798—802). Dieselbe Meisterschaft bekunden seine wenigen Bildnisradierungen. Die sog. „Ikonographie" van Dycks ist eine Sammlung zeitgenössischer Künstlerbildnisse in Stichen nach Zeichnungen van Dycks.

Die Beziehung zum Volkstum war durch das Auftreten von Rubens nicht gelockert worden. Zwei Genremaler namentlich schildern getreu nach der Natur das gesellschaftliche Leben, das sie umgab oder zu dem sie herabsahen: der geniale und humorvolle Adriaen

Brouwer aus Oudenaarde (um 1605 geb., gest. 1638? Abb. 804) und David Teniers d. J. aus Antwerpen (1610—1690), Kirmeß- und Wirtshausszenen, Volksgruppen, Tanzbelustigungen. Auch Einzelfiguren führen sie mit dramatischer Wahrheit vor, und wissen durch fein abgestufte Färbung auch ihren Rüpeln, die Karten spielen, trinken oder sich prügeln, ein Anrecht auf künstlerische Darstellung zu verleihen. Die Räumlichkeit, geschlossen oder frei, geht bei Teniers den Figuren gegenüber meist in die Breite; ihre Darstellung macht etwas Wesentliches im Bilde aus. Ähnlich verfährt Gonzalez Coques († 1681), der die vornehme Welt zur Kundschaft hatte, und seine Porträtgruppen, auch einzelne Figuren, in genrehafter Weise innerhalb ihrer Häuslichkeit schildert.

Holland.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts, als Holland sich in harten Kämpfen seine Unabhängigkeit erstritten hatte, verliert auch die Malerei ihren Zusammenhang mit der benachbarten flandrischen. Freilich machten sich bereits in der Schule der van Eyck Besonderheiten holländischer Auffassung geltend: die scharfe Betonung des Charakteristischen, der Zug zum Sittenbildlichen und eine auffällig malerische Neigung; aber erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als das Volkstum nach den glorreichen Freiheitskämpfen in sich gefestigt war und der allgemeine Wohlstand durch den überseeischen Handel in mächtiger Weise sich gehoben hatte, kam die holländische Malerei zur höchsten Blüte. In der Wahl ihrer Gegenstände entspricht sie genau den künstlerischen Bedürfnissen eines Volkes, das stark geworden ist in bürgerlichen Tugenden, gestählt in praktischem Wirken. Kein träumerisches, mystisches Ideal, kein Kultus abstrakter Formenschönheit vermochten hier Boden zu fassen; nüchtern protestantische Gesinnung, Sachlichkeit und sinnige Naturliebe geben auch der Malerei das eigentümliche Gepräge. Überaus zahlreich treten die Künstler hervor und bilden eine Menge in sich selbständige Gattungen in der Malerei aus.

Im 16. Jahrhundert hatten auch die Holländer der italienisierenden Richtung gehuldigt, sich zu der naturalistischen Weise des Caravaggio namentlich hingezogen gefühlt. Auch noch im 17. Jahrhundert treffen wir in Rom Holländer an, wie den wegen seiner Nachtstücke (Szenen mit Kerzenbeleuchtung) von den Italienern Gerardo della Notte genannten Gerard Honthorst († 1656) aus Utrecht. Einen Vorgänger hatte er auf dem Gebiet der Beleuchtungseffekte in dem aus Frankfurt gebürtigen Adam Elsheimer (1578—1620), der auch in Rom lebte, und insofern für die Folgezeit von Bedeutung wurde, als er in seinen kleinen, fein gestimmten, mit biblischen Szenen staffierten Landschaften die Pfade wies, auf denen die Holländer später außerordentliches geleistet haben. In selbständiger Weise entwickelt sich zunächst die Porträtmalerei.

Frans Hals (um 1580 in Antwerpen geb., gest. 1666 in Haarlem, woher die Eltern stammten) steht an der Spitze der älteren Generation, in der sich neben ihm Thomas de Keyser und Jan Anthonisz van Ravesteyn, Nicolaes Elias u. a. auszeichneten. Die Stätte seiner Wirksamkeit ist Haarlem, das nach den kriegerischen Ereignissen mit Leiden an der Spitze der holländischen Malerschulen (Delft, Utrecht, Amsterdam) stand, um seit 1645 etwa den Vorrang an Amsterdam abzutreten. Nicht Werke phantasievollen Inhalts, keine Schilderungen, in denen ein großer Gedanke oder eine tiefe Seelenstimmung sich ausspricht, gingen aus seiner Hand hervor: er schuf als treuer Beobachter Spiegelbilder der ihn umgebenden Welt, die durch die lebendige Wahrheit der Darstellung und durch eine großartig virtuose Maltechnik hervorragen. Im Einzelporträt, der eigentlichen Grundlage der holländischen Kunst, liegt seine Meisterschaft begründet. Auch wo er mehrere Personen auf einem Gemälde zu vereinigen hat, wie in den großen Gruppenbildern von

Mitgliedern einer bestimmten Gilde (sog. Doelen- oder Regentenstücke), liegt der Hauptwert in der charakteristischen Wiedergabe des einzelnen Kopfes. Das älteste von Hals' Schützenstücken ist dasjenige der Offiziere der Haarlemer Georgsgilde (1616), ein Meisterwerk, in seiner Art ohne Vorgänger; er malte die Offiziere der St. Jorisdoelen noch zweimal 1627 (Abb. 807) und 1639. Andere Werke schildern die Offiziere der Haarlemer Cluveniersdoelen 1627 und 1633, die Vorsteher (Regenten) des Elisabethhospitals (1641) und die Vorstände und die Vorsteherinnen des Altmännerhauses (1664). Die späten Bilder sind freier komponiert und haben in der das Momentane festhaltenden Malerei den Charakter geistreicher Skizzen. Der Farbenauftrag ist fleckig, impressionistisch. Die Genrebilder von Hals sind eher genreartige Bildnisse zu nennen; die humoristischen Schilderungen von Kneipbrüdern, Bänkelsängern und anderem lustigen Volk (die Hille Bobbe in Berlin), mit ihrem ehrlichen Lachen und ihrer charaktervollen Lebendigkeit spiegeln die joviale, heitere Lebensauffassung des Künstlers wieder. Aus der Schule des Frans Hals sind als tüchtige Genremaler und Schilderer der Soldateska hervorgegangen z. B. sein Bruder Dirck Hals, Duyster.

Ihre vollkommenste Offenbarung fand die holländische Malerei und mithin alle germanische Kunstgesinnung und Humanität in Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Er wurde am 15. Juli 1606 in Leiden geboren; 1620 finden wir ihn als Leidener Studenten eingeschrieben, aber bald darauf in der Lehre bei dem Maler Jacob van Swanenburgh (Leiden) und Pieter Lastman (Amsterdam), beide „Romanisten"; 1631 siedelte er von Leiden nach Amsterdam über. Hier schuf er 1632 sein erstes Hauptwerk, die sog. Anatomie (anatomische Vorlesung des Doktor Tulp, Abb. 810). 1634 heiratete er Saskia van Uylenburgh. Das Zusammenleben mit ihr ist die Glücksperiode in seinem Leben. Mit ihrem Tode 1639 sinkt sein Stern. Aber seine künstlerische Kraft und Genialität blieb ungebrochen. Infolge seiner Sammelleidenschaft gerät Rembrandt in Schwierigkeit, 1656 macht er bankrott, 1661—62 scheint er in London gewesen zu sein; 1669 wurde er zu Amsterdam am 4. Oktober seiner rastlosen Tätigkeit entrissen.

Rembrandt ist der universalste aller holländischen Künstler und der größte nordische Maler der neueren Zeiten, ausgezeichnet nicht nur nach der technischen Seite seiner Kunst, sondern auch in Hinsicht der Erfindung und der Gestaltungskraft. Während die meisten seiner Zeitgenossen ihre Malerei auf eine bestimmte Art von Gegenständen einschränken (Landschafts-, Architektur-, Tier-, Blumenmalerei u. s. f.), ist er auf allen Gebieten schöpferisch. Dem Umfang seiner Wirksamkeit — über 650 Gemälde sollen sich von ihm erhalten haben — steht die Tiefe seiner poetischen Begabung und die Feinheit seiner malerischen Empfindung um nichts nach. In seinen Regentenbildern und Porträtgruppen (die Korporalschaft des Frans Banning Cocq (1642 gemalt, die irrtümlich sog. Nachtwache, Abb. 811; die Siegelführer Staalmeesters der Tuchmacherzunft 1661, Abb. 815) waltet dramatisches Leben. Alle Anwesenden erscheinen wie von einem bestimmten Gedanken bewegt; ihr Zusammensein trägt nicht den Stempel des Zufälligen, sondern den des bewußten Zweckes, der geistigen Gemeinschaft.

Porträtiert er sich selbst oder Saskia (Abb. 812, 818, 819), dann sucht er nach neuen Farbenstimmungen, erprobt neue Lichtwirkungen; viele Bildnisse sind kostbare Zeugnisse einer nie sich selbst genügenden Künstlernatur. Dahin gehören auch seine namenlosen Bildnisse, sie sind Modellstudien. Dieser experimentatorische Charakter seiner Malerei zeigt sich in dem Wandel seiner Maltechnik. Im Beginne seiner Tätigkeit gönnt er dem hellen Tageslicht freies Spiel und führt die Malerei sorgsam nach Art der Feinmaler aus, später schränkt er die Beleuchtung ein, läßt sie einer Quelle entströmen und gibt dem Ganzen einen goldigen Ton bei breiterer Ausführung. Seit den fünfziger Jahren sucht er vornehmlich nur mit Licht und Schatten zu wirken (Helldunkel) und hebt Einzelheiten in kräftigem Licht,

doch ohne entschiedene Farbenwirkung hervor. In den Werken seiner späteren Zeit ist zuweilen die Pracht und Leuchtkraft der Farbe außerordentlich, dabei ist die Behandlung impressionistisch breit und von genialer Unmittelbarkeit (das Braunschweiger Familienbild).

Nächst dem Porträt, einzeln und in Gruppen, in dem er als Charakterschilderer und Seelenmaler von keinem übertroffen worden ist, hat Rembrandt besonders Gegenstände der biblischen Geschichte behandelt, die er rein menschlich im volkstümlichen Sinne seiner Zeit darstellte, als gingen die heiligen Vorgänge in der Gegenwart von statten. Er umgab Jesus mit Leuten aus dem Volke und wußte seine Darstellungen durch die Kunst seines malerischen Vortrags, durch die überzeugende Sachlichkeit der Erzählung und eine tiefe psychologische Charakterisierung künstlerisch zu adeln (Abb. 813, 814, 816). Auch stimmungsvolle tonige Landschaften hat Rembrandt geschaffen, bei deren phantastischem Aufbau ihm die Landschaften von Hercules Seghers Anregungen gaben. Aber in der Großartigkeit seiner Landschaftsdichtungen ging Rembrandt weit über den Vorläufer hinaus.

Nicht allein als Maler, auch als Radierer ist Rembrandt unübertroffen durch die Freiheit und urwüchsige Kraft seines Stils, der die malerische Wirkung der Ätzkunst und des Stiches zur höchsten Entwicklung bringt.*) Man zählt etwa 260 verschiedene Blätter seiner Hand. Eine große Menge Zeichnungen haben sich von Rembrandt erhalten, die wie die Radierungen tiefe Blicke in seine künstlerische Genialität tun lassen. Die Radierungen verteilen sich auf seine ganze Schaffenszeit seit der Leidener Lehrzeit. Die Bildnisstudien (Abb. 820—822) sind frühe Arbeiten, Ende der vierziger Jahre vollendete er das früher entworfene „Hundertguldenblatt“ (Abb. 825) und erzielte durch eine reichere Technik (mit Stichel und kalter Nadelarbeit) eine wundersam leuchtende und große malerische Wirkung. Mit wie wenigem er seinen Landschaften den Reiz der Naturwahrheit zu geben wußte, zeigt Abb. 823, und das erschütternde Ereignis des Ecce-Homo (Abb. 824) wird durch die elementare Gewaltsamkeit des plötzlichen Lichteinfalles eindrücklich in energischen Strichen vorgestellt. Aber alle Kunstfertigkeit verstummt neben der Wucht des innerlichen Erlebnisses. Kein neuerer Künstler hat seine Phantasien, Visionen und seine erhabene Humanitätsgesinnung ehrlicher und einfacher offenbart als Rembrandt, der ein ebenso tiefschürfender Seelenkünder wie genialer Maler gewesen ist.

Von Rembrandts Schülern seien genannt Eekhout, Ferdinand Bol, Aert de Gelder, Govert Flinck, Salomon Koninck, dann Gerard Dou, Nicolaes Maes und Karel Fabritius. Selbständig stand ihm in Amsterdam Bartholomeus van der Helst († 1670) gegenüber, dessen Bildnisse und Regentenstücke diesen als einen hervorragenden Realisten, der die Dinge charakteristisch wiedergibt, wie er sie sieht, erscheinen lassen. Sein großes Schützenstück zeigt ein ganz anderes, zahmer geartetes Geschlecht, als es Frans Hals zu schildern hatte; auch die Malerei ist zahmer geworden. Ein Schüler des Frans Hals, der aber später den Einfluß Rembrands erfuhr, ist der in Haarlem tätige Adriaen van Ostade (1610—1685), der mit Adriaen Brouwer in der Schilderung von Bauernszenen wetteifert (Abb. 827); in der feinsinnigen Farbenbehandlung und in der stimmungsvollen Behandlung von Innenräumen ist er ein vollendeter Meister.

*) Der wesentliche Unterschied der Radierung von dem Kupferstich liegt darin, daß die Vertiefungen, durch welche die Zeichnung in die Kupferplatte eingegraben wird, nicht mit dem Grabstichel oder der Schneidenadel hergestellt werden, sondern durch Sauren, die das Metall auflösen und vertiefen (ätzen, daher Ätzkunst). Beide Verfahren wurden auch auf ein und derselben Platte angewendet. In Deutschland hatten schon Dürer und Altdorfer die Radierung angewendet, vorwiegende Pflege fand sie in Holland während des 17. Jahrhunderts, in Frankreich während des 18. Jahrhunderts und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Überaus zahlreich sind die holländischen Genremaler dieser Art; auf ihren beschränkten Gebieten sind sie unübertroffene Meister in der malerischen Kunst. Die hervorragendsten wenigstens seien genannt. Gerard ter Borch aus Zwolle (1608—81, Abb. 829), Jan van der Meer (Vermeer) aus Delft (1635—97), der wie Pieter de Hooch das Spiel des Sonnenlichts in geschlossenen Räumen zu malerisch-poetischer Wirkung bringt (Abb. 826, 828). Van der Meer gehört wie Terborch zu den Novellisten der holländischen Malerei, die mit ihren Figuren dem Beschauer etwas erzählen zu wollen scheinen; ihre rein malerischen Qualitäten stehen zu höchst. Als Feinmaler, der bis ins einzelne geht, steht Gerard Dou (1613—1675) in vorderster Reihe; dieser „Kabinettmaler" ist in der Wahl seiner Vorwürfe aus dem Kleinbürgertum der vielseitigste. Weiter sind noch hervorzuheben: Gabriel Metsu (1630—1667), Caspar Netscher aus Heidelberg, Frans van Mieries, Godfried Schalcken. Der Nachdruck liegt bei allen diesen das gemütliche Dasein der oberen Klassen schildernden Malern auf der sorgfältigen Behandlung des Stofflichen. Ein etwas anderer Geist herrscht in den meist figurenreichen Sittenbildern von Jan Steen (um 1626—79) aus Leiden, der mit seinem Pinsel auch an die Schattenseiten des holländischen Wohllebens herantritt, nicht wie ein Moralprediger, sondern wie der Humorist, der sich über die Torheit und Tollheit der Welt lustig macht.

Nicht minder erfolgreich als die Genremalerei wurden die Tiermalerei (Paulus Potter 1625—54, Melchior d'Hondecoeter, Philipp Wouwerman) und ganz besonders die Landschaftsmalerei betrieben; sie blüht zwischen 1630 bis 1680. Neben der Gruppe Landschafter, die mit Vorliebe die italienische Natur schildern (Jan Both, Pynacker, Swanefelt) entwickeln sich — ohne ganz die Beziehungen zu jenen aufzugeben — in verschiedenen Gruppen eine rührige Menge Schilderer der heimischen Natur. Der älteren Generation gehören an Herkules Seghers, Avercamp (besonders Winterlandschaften mit bewegter Staffage), Salomon van Ruysdael (Abb. 833) aus Haarlem und Jan Van Goyen aus Leiden. Von der jüngeren Generation ist Jacob van Ruisdael (um 1628—1682) der am meisten hervorragende. Er ist ein Meister in der landschaftlichen Stimmungsmalerei (Abb. 830); bald zeigt er in seinen meist tief im Ton gehaltenen Bildern die Natur im Aufruhr der Elemente, mitunter auch mit einem Anflug melancholischer Auffassung — bald entfaltet er unter hohem Wolkenhimmel alle Reize der holländischen Flachlandschaft. Aelbert Cuyp (aus Dortrecht, 1620—1691) zeigt das blühende Holland in der Verklärung warmen sonnigen Lichtes (Abb. 834); seine Malweise ist breit und frei, ähnlich der Malerei Rembrandts in seiner mittleren und späteren Zeit; Meindert Hobbema (aus Amsterdam, 1638—1709) gibt Ausschnitte aus der Natur in feinem Kolorit. Neben diesen Meistern wetteifern miteinander der Landschafter Paulus Potter, Adriaen und Esaias van de Velde (Abb. 831), auch Jan van der Meer, Jan van der Heyde, der Marinemaler Willem van de Velde (Abb. 808), der Bruder von Adriaen, endlich Aart van der Neer und Allaert van Everdingen, der skandinavische Gebirgsbilder gemalt hat. Die Schilderung der See und das Architekturbild (Emanuel de Witte) fanden ebenfalls eifrige Pflege.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts tritt neben der nationalen Landschaftsmalerei die Schilderung der italienischen Landschaft in den Vordergrund und das Verständnis der heimischen Natur geht verloren (Karel du Jardin). Den Entwicklungsgang der holländischen Malerei beschließen die Stilleben- und Blumenmaler (Davidsz de Heem, Abb. 809, Jan Weenix). Die Glattmalerei des italianisierenden Adriaen van der Werff (1659 bis 1722) bezeichnet den Verfall der Schule.

In der holländischen Skulptur ist der Einfluß der flämischen Kunst deutlich. An der

Ausschmückung des Amsterdamer Rathauses war der Antwerpener Artus Quellinus († 1668) beteiligt, von seinen Schülern blieb Rembout Verhulst in Holland und schuf große Grabmäler mit prächtig charakterisierten Figuren (des de Ruyter in Amsterdam, des Jun- und Knyphausen in Mitworde). Aber protestantische Nüchternheit ließ es in Holland zu keiner größeren Entfaltung der Plastik kommen.

England.

Die einseitige Entwicklung des Wirtschaftslebens und der Einfluß puritanischer Gesinnung haben es mit sich gebracht, daß die Pflege der bildenden Künste in England zurückgeblieben ist. Aus dem Ausland herbeigezogene Künstler, wie Holbein, Rubens, van Dyck, waren im Dienste der Krone und des hohen Adels, der sich eifrig auf das Sammeln kontinentaler Kunst legte, tätig und haben die allmähliche Entstehung einer einheimischen Kunstschule befördert. Namentlich in der Miniaturmalerei haben die Engländer, angeregt durch französische Vorbilder, tüchtiges geleistet und diesen Zweig der Malerei zu einer besonderen Gattung erfolgreich ausgebildet (Abb. 881).

Der erste bedeutende englische Maler war William Hogarth (1697—1764), im Porträt ein tüchtiger Meister, sachlich und malerisch frei zugleich (Abb. 879), als Sittenschilderer (Abb. 877) herb und satirisch. Gerade in dieser Rolle des Sittenschilderers und Predigers ist er volkstümlich geworden, denn diese moralisierende Richtung fand im englischen Volksbewußtsein ein Echo. Die weitere Entwicklung der englischen Malerei knüpfte aber nicht an den von Hogarth vertretenen Realismus an, sondern suchte ihre Vorbilder in der niederländischen und venezianischen Schule, deren Meisterwerke in England begehrlich gesammelt worden sind. So kam es zu einem geschmackvollen Eklektizismus, dessen Hauptmeister eine Anzahl modischer Porträtisten bilden. Der künstlerisch selbständigste war Thomas Gainsborough (1727—1788), der sowohl koloristisch fesselnde Bildnisse (Abb. 882) wie auch stimmungsvolle Landschaften gemalt hat, in denen die Überlieferung Ruisdaels und Rembrandts weitergeführt zu sein scheint. Sir Joshua Reynolds (1723—1792) ist eine mehr akademische Natur, die in sehr gefälligen, aber doch recht äußerlichen Bildnissen den Geschmacksansprüchen der englischen Gesellschaft vortrefflich gerecht wurde (Abb. 878). Andere Meister des Bildnisses sind Romney, Raeburn, Hoppner, Opie und Lawrence (1769—1830), der Maler der politischen Welt, die zum Wiener Kongreß versammelt war. Die Landschaftsmalerei in Öl und auch in Wasserfarben nahm seit der zweiten Hälfte des 18. und bis Anfang des 19. Jahrhunderts einen so bemerkenswerten Aufschwung (Richard Wilson, George Morland, Frederic James Crome), daß sie auch auf dem Kontinent Eindruck machte, weil sie an die Stelle eklektischer Nachahmung der holländischen Landschafter eine neue malerische Anschauung zum Ausdruck brachte.

Hand in Hand mit dieser Entwicklung gehen die Künste graphischer Vervielfältigung, die englischen Schabkunstblätter und farbigen Stiche wetteifern mit den gleichzeitigen französischen. Was ihnen an prickelndem Reiz abgeht, ersetzen sie durch romantische, rührselige Harmlosigkeit. Auch die politische Karikatur bringt es zu künstlerisch beachtenswerten Leistungen.

Deutschland.

Die deutsche Baukunst des Barocks und Rokoko hat eine erstaunliche Menge bedeutender Werke hervorgebracht, in denen ein nationaler Aufschwung und große künstlerische Selbständigkeit im Vergleich zu der gleichzeitigen Kunst des Auslandes beobachtet wird. Im Wesen dieser leidenschaftlich ins Große gehenden Architektur lag es, daß sie alle anderen Künste, die Skulptur, die Malerei, sich unterordnete und ihnen eine lediglich dekorative

Rolle zuwies. So ist es gekommen, daß die Skulptur und Malerei im Zusammenhang mit dem Raume, den sie schmücken, ihr Bestes geleistet haben. Das gilt sowohl von den gewandten Freskomalern, die die Decken und Kuppeln mit lebhaft bewegten, kühn verkürzten Bildern füllten, bei denen sie den perspektivischen Künsten Pozzos oder der Theatermaler wie des Giuseppe Bibiena († 1756) folgten. Rottmayer, Daniel Gran, Unterberger, die Gebrüder Asam, Zick und viele andere haben sich in dieser dekorativen, oft schnellfertigen Malerei ausgezeichnet.

Nicht geringere Geschicklichkeit zeigen die Stuckierer und Plastiker, die den gewaltigen Bedarf an wirkungsvollen Statuen und Gruppen für die Kirchen, Schlösser und Lustgärten lieferten (z. B. Schmutzer, Feuchtmaier). Eine Zeitlang sind viele fremde Künstler in Deutschland tätig, der Antwerpener Tassaert in Berlin und der Holländer Auvera in Würzburg, wie die Italiener, welche für den großen Garten in Dresden Statuen arbeiteten (Corradini, Balestra) und wie Lorenzo Matielli, der in Wien und Dresden tätig war. Mehr und mehr treten aber Deutsche an die Stelle der Fremden, besonders in Süddeutschland, und suchen nicht selten in einer massigen, schwulstigen Weise die Italiener zu überbieten. Bis zum Auftreten des im Gefolge des Rokoko einhergehenden Klassizismus blieb die Skulptur an die Architektur gebunden. Nur wenige Künstler zeichnen sich als Freiplastiker aus. Raphael Donner (1693 bis 1741) aus Eßlingen (Niederösterreich) schuf in einer an Giovanni da Bologna erinnernden aber klassizistisch gerichteten Weise den schönen Brunnen auf dem Neumarkt in Wien und wußte namentlich das Relief (Abb. 859) im malerischen Sinne wirkungsvoll zu behandeln. Aus der Menge süddeutscher Plastiker seien wenigstens Egid Asam und die Meister des Münchner Rokoko Joh. Bapt. Straub und Ignaz Günther genannt, ihre phantastische Lebendigkeit, die ekstatische Frömmigkeit und rauschende Pracht brachte sie dem Volksempfinden besonders nahe. Balthasar Permosers leidenschaftlich wilde Kunst ist diesem Kreise verwandt. Alle diese Meister, deren anregender Einfluß zum Teil auch die Kleinplastik, die Bildnerei der Goldschmiede und Keramiker erfaßt hat, übertrifft an individueller Kraft Andreas Schlüter (1661—1714), dessen Reiterbild des Großen Kurfürsten in Berlin (Abb. 857), trotz aller Abhängigkeit von Girardons Ludwig XIV., eine selbständige Kunstart ausspricht. Das Berliner Zeughaus hat er mit den berühmten Masken sterbender Krieger geschmückt (Textabb. 77). In Würzburg war Peter Wagner († 1809) für den Park von Veitshöchheim tätig und schuf Rokokogruppen, die an Lust und Laune fast mit den älteren Erfindungen Kändlers für die Meißner Manufaktur (Abb. 884, 885), Bastellis für die Nymphenburger (Abb. 888) wetteifern können. So hat die Plastik des 18. Jahrhunderts Eingang in das Volkstum gefunden und eine Menge nützliche und anmutige Kunst gut deutscher Art hinterlassen.

Die sich gegen die Kunst des Rokoko erhebende Reaktion forderte für die Malerei die Rückkehr zur Natur im Anschluß an die Antike als dem natürlichsten Kunstideal. Winckelmann (1755) hatte die Nachahmung der Alten empfohlen, und in der bildenden Kunst trat eine idealistische klassische Richtung hervor, die freilich innerlich noch ganz Rokoko ist. Das ist die sich in äußerlicher Nachahmung der Antike gefallende Malerei der Angelica Kauffmann (Abb. 875), von Raphael Mengs, der in seinen Werken wie im Parnaß von 1761 eine Auslese des besten Geschmackes geben wollte, ferner seines Freundes Oeser, des Lehrers von Goethe in Leipzig, von Füger in Wien, von Fueßli, Wilhelm Tischbein und dem Schweizer Salomon Geßner.

Neben dieser schwächlichen idealistischen Kunst und der in höfischen Kreisen gepflegten repräsentativen Bildnismalerei entwickelt sich im Anschluß an die Überlieferung der holländischen Malerei eine realistische Richtung, die namentlich in den Kreisen des Bürgertums

Förderung findet. Sie pflegt das Bildnis, die Landschaft, das Tierstück und zeigt viele örtliche Besonderheiten. Der Pfälzer Johann Heinrich Roos, der Hamburger Matthias Scheits, der Frankfurter Joachim von Sandrart, der die „Deutsche Akademie der Bau-, Bild und Malerei-Künste" herausgab (1679), der Nachahmer niederländischer Kunst Dietrich († 1774 in Dresden) waren geschätzte Künstler. In den wohlhabenden Städten Deutschlands und ebenso in Dänemark, Schweden und Norwegen — sind Künstler tätig, die von ehrlicher Natur- und Heimatliebe erfüllt sind und von ihren malerischen Erlebnissen in schlichter Weise erzählen. Wenigstens einige der Bildnismaler seien noch genannt: Balthasar Denner aus Hamburg, Anton Graff aus Winterthur († 1813, Abb. 872), Johann Georg Ziesenis aus Kopenhagen, der Grazer Edlinger († 1819 in München). Viel zahlreicher sind die Landschafter und Genremaler, an deren Tätigkeit die Malerei des 19. Jahrhunderts anknüpft. Als Illustrator hat sich besonders Daniel Chodowiecki († 1801; Abb. 871) aus Danzig ausgezeichnet. Als Vignetten- und Ornamentstecher seien genannt der Augsburger Nilson (Abb. 876), die Berliner Meil und Rode. Ein Meister der Kupferstechkunst war der Berliner Georg Friedrich Schmidt († 1775), der lange in Paris tätig gewesen ist.

77. Maske eines sterbenden Kriegers, von Schlüter.
Ausschnitt aus der Radierung von Bernhard Rode.

4. Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Baukunst.

Die auf einen antikisierenden Klassizismus abzielende Richtung der Architektur vom Ausgang des 18. Jahrhunderts fand ihren Abschluß während des Kaiserreiches in Frankreich. Der bereits während der Revolution und zur Zeit des napoleonischen Konsulates und Direktoriums (bis 1799) zunächst im Dienste bürgerlicher Zweckmäßigkeit entwickelte Stil in der Architektur sowohl wie in der Innenausstattung und im Kunstgewerbe wird im Empirestil wieder zu einer eindrucksvollen Repräsentationskunst, die mit dem alten Glanz des majestätischen Louis XIV. wetteifert. Die typischen Vertreter des Empirestils waren die Architekten Percier und Fontaine (Abb. 896). Sie schaffen den pompösen Formenapparat herbei. Sie lassen sich von der römischen Antike anregen und folgen ihr, weil ihnen die Klarheit und durchdachte Ordnung des klassischen Stils „natürlich", vernünftig erscheint, und sie bereichern ihn sowohl durch Anlehnungen an die italienische Renaissance wie an die französische Tradition. Sie sind vor allem geschickte Dekorateure, und ihre Wirkung reicht so weit die Armeen Napoleons gedrungen sind. An vielen deutschen Höfen fand das Empire, wenigstens in der Inneneinrichtung, Eingang (in Wien, Stuttgart, Kassel, Berlin u. a.). Bei der Schnelligkeit, mit der sich der Stil verbreitete, stellte sich bald der Ersatz kostbarer

Materialien durch Surrogate ein (Stuck statt Marmor, selbst im Tuilerienschloß; Papiertapeten statt Brokatstoffe, vergoldeter Bleiguß statt Goldbronze usw.). Mit dem Ende des Kaisertums und infolge der allgemeinen Verarmung nach den Kriegsjahren nahm die Vereinfachung der Formen und die Verbilligung der Herstellung schnell zu, und die seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts wahrnehmbare bürgerliche Richtung, deren Bescheidenheit und Schwunglosigkeit ihr die Bezeichnung „Zopf" eingetragen hat, bekam die Führung. Dieser gut bürgerliche Stil verarbeitete die an sich auf monumentale und internationale Wirkung gerichtete Empirekunst im Sinne schlichter Intimität und praktischer Häuslichkeit. Die Vereinfachung und Verkümmerung der Empireformen unter dem doppelten Drange zur Sachlichkeit und zur Bescheidenheit ist bezeichnend für die Kunst der Biedermeierzeit, die in Deutschland und in den nordischen Ländern vom Ende der zwanziger bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts herrscht und die bei aller Beschränkung in den Mitteln doch eine Menge geschmackvoller Werke hinterlassen hat. Eine gewisse vornehme Haltung, Geschlossenheit und Naivetät in der Anwendung sparsamen Schmuckes verleiht den Bauten und Einrichtungen den Reiz einer „Gemütlichkeit" und Stimmung, die auch in den häufigen sentimentalen Beziehungen hervortritt. Schlichtheit und Biederkeit ist das Zeichen des Biedermeierstils in der Baukunst wie in der Malerei.

Als Beispiele der klassizistischen Architektur seien genannt die in Form eines Peripteraltempels aufgeführte Madeleinekirche in Paris von Vignon und ebenda der mächtige, Arc de l'étoile genannte Triumphbogen von Chalgrin (Abb. 895). Nach dem Muster der Propyläen schuf Langhans († 1808) in Berlin das Brandenburger Tor (1793; Abb. 898) und Nobile das Burgtor in Wien. Bald darauf wird in der Dekoration, infolge der ägyptischen Expedition Napoleons, auf ägyptische Ornamente zurückgegriffen und bald auch werden Versuche gemacht, in romantischer Weise zu gotisieren. Das zeigt zum Beispiel die Werdersche Kirche in Berlin von Karl Friedrich Schinkel († 1841), dem Urheber des Alten Museums und des Schauspielhauses ebenda. Diese Bauten verkörpern das klassische Ideal dieses ebenso selbständigen wie phantasiereichen Meisters, der auch als Maler aufgetreten ist. In München war besonders Leo von Klenze († 1864) im klassizistischen Sinne tätig, von ihm rühren die Walhalla bei Regensburg und die Kehlheimer Befreiungshalle her. Aber bald macht sich in der Münchener Architektur die Neigung zur Wiederholung alter Bauweisen geltend, die in der Kopie der Florentiner Loggia de' Lanzi zu einer Feldherrnhalle und in mannigfachem Stilgemisch auftritt. Die Neugotik hatte in Frankreich, England (Abb. 938) und Deutschland Vertreter, bis diese allenthalben von der Renaissance abgelöst wurde. Es muß genügen, hier hinzuweisen auf Sempers († 1879) Dresdener Galeriebau, Poelaerts Justizpalast in Brüssel (Abb. 939), Paul Wallots Reichstagsgebäude (Abb. 940), Hansens Parlamentsgebäude in Wien und auf die große Münchener Architekturrichtung, der Gabriel von Seidl und Friedrich von Thiersch angehören. So wird nach dem Abbruch einer eigenen fortbildbaren Stiltradition in Deutschland versucht, erst an fremder, dann an der nationalen deutschen Kunstvergangenheit eklektisch anzuknüpfen. Aber auch in den romanischen Ländern hat das Beharren an dem leer gewordenen Formalismus zu keiner kräftigen Bildung im Dienste neuer Aufgaben geführt. Die mit großem Prachtaufwand hergestellten Bauten des zweiten Kaiserreiches in Frankreich, wie z. B. Garniers Große Oper in Paris und noch viel mehr die einen Zug zum Ungeheuren, Cäsarischen offenbarenden Bauten des „erlösten" Italiens in Rom, ermangeln der schöpferischen Kraft und Originalität.

Ohne Zweifel ist die Bemühung um eine „moderne" Architektur, die den veränderten Bedingungen und gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart gerecht wird, in England, in Skandinavien, in Holland, in Belgien und in Deutschland erfolgreicher gewesen, als in

den romanischen Ländern. In England hatte sich seit langem eine national gerichtete Bauweise im Landhausbau entwickelt, in der Norman Shaw eine führende Stellung inne hatte. Das Anknüpfen an der ländlichen Bauweise im Verein mit einer auf größte Bequemlichkeit (comfort) bedachten Einrichtungskunst hat im ganzen Gebiete der englischen Weltmacht und in Nordamerika zu einer bürgerlichen Architektur von großem Reiz geführt. Auf die Entwicklung des nationalen englischen Geschmackes ist die literarische Propaganda von Ruskin und die der übertriebenen Industrialisierung des Handwerks entgegenwirkende Tätigkeit von Morris bestimmend gewesen.

Der erste Ansturm gegen die rückblickende Stilmacherei in Deutschland, die in den achtziger Jahren blühte, führte anfänglich zu Übertreibungen bald der „reinen" Zweckform, bald zu einer naturalistischen Ornamentik oder zu Anlehnungen an primitive Formen und endlich zu jener „müden" Linienkunst zeichnerischer Herkunft, die im sog. „Jugendstil" geschmacklos sich tummelte. Aber sowohl die neuen Aufgaben des modernen Großstadtbaues, die mit neuen technischen Mitteln (Eisen, Beton) arbeitende Architektur der Riesengeschäftshäuser (Abb. 941), die mächtigen Bahnhöfe (wie in Leipzig von Lossow & Kühne), die im Sinne vernünftiger Stadtbaukunst angelegten Miethäuser, die Villenkolonien und Heimstätten für weitere Volkskreise — wie andererseits die mit steigendem Bewußtsein erfaßte Liebe zu heimischer Art haben in Deutschland seit dem Ende der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts zu verheißungsvollen Versuchen einer neuen und volkstümlichen Baukunst geführt. Otto Wagner in Wien, Alfred Messel in Berlin, Theodor Fischer in München, Kreis in Düsseldorf und Schumacher in Hamburg haben ausgezeichnete Bauwerke geschaffen. Der Erfolg der Versuche von Olbrich, van de Velde, Behrens ist mehr dem Kunstgewerbe zugute gekommen, das im Kampf gegen die gedankenlose Nachahmung einen neuartigen Formsinn nationalen Gepräges offenbart. Josef Hoffmann in Wien und Bruno Paul in Berlin haben beide verheißungsvolle Schulen gegründet. Wenn nicht alle Zeichen trügen, fällt wieder wie in alten Zeiten der Architektur die Rolle der Führerin im Reiche der Kunst zu: Wenigstens hat das deutsche und österreichische Kunstgewerbe, das aus langer Ohnmacht unter künstlerischer Führung sich zu einer achtunggebietenden Stellung entwickelt hat, mehr und mehr an tektonischer Gesinnung und gutem Geschmack gewonnen.

Skulptur.

Die Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts hat wie die Malerei ebenfalls tiefgreifende Wandlungen durchgemacht. Der Venezianer Antonio Canova († 1822) gehört zu den Begründern der modernen Plastik, in dem er an Stelle der malerisch bewegten Barockskulptur ein einfacheres, der Antike sich näherndes Formenwesen setzte (Abb. 933). Angeregt durch Carstens (s. S. 157) ging der Däne Bertel Thorwaldsen († 1844) auf ähnliche Ziele aus und schuf durch Wohllaut der Formengebung ansprechende Werke (Abb. 902).

Der Aufschwung der monumentalen Plastik Deutschlands knüpft an Gottfried Schadow (1764—1850) an, der in Berlin hauptsächlich für das preußische Königshaus tätig war (Abb. 900, 901). Er versucht mit dem akademischen Herkommen zu brechen, verschmäht die antike Drapierung der Standbilder und läßt seine Gestalten in der Tracht ihrer Zeit erscheinen; in seinen Reliefs waltet ein ins Malerische gehender realistischer Zug (das Denkmal des jungen Grafen von der Mark 1790, Zieten 1795). Zu nicht geringerem Ruhme erhob sich sein Schüler Christian Rauch (1772—1857), der Schöpfer des Denkmals Friedrichs des Großen in Berlin und des Grabdenkmals der Königin Luise in Charlottenburg (Abb. 899), „der Herold des preußischen Heldenkultus", aus dessen Werkstatt eine große Anzahl Künstler wie Ernst Rietschel und Franz Drake hervorgingen.

Würdevolle Erscheinung und weises Maß in den Bewegungen, diese Vorzüge der klassizistischen Skulptur, verbanden sich bei Rauch mit einer schärferen Auffassung des Charakteristischen (Schaper). Einen anderen, von der barocken Plastik des 17. Jahrhunderts übernommenen Wurf zeigen die zu üppiger Körperfülle neigenden Idealgestalten von Reinhold Begas. Von österreichischen Plastikern seien wenigstens genannt Zumbusch und Tilgner. Adolf Hildebrand in Florenz (Abb. 936, 937), Max Klinger in Leipzig (Abb. 927) sind erfüllt von anderen Bestrebungen, als die meisten Bildhauer der älteren Generation, sie sind Idealisten; beide haben vortreffliche Büsten und in sehr verschiedener Weise Monumentalskulpturen geschaffen. Während aber Hildebrand auf die von allem Zufälligen erlöste Existenz schildern will, sucht Klinger psychologisch zu interessieren. Mehr oder weniger selbständige Richtungen schlagen ein Artur Volkmann, Louis Tuaillon, Hermann Hahn, Adolf Brütt, Wrba und der Tierbildhauer August Gaul. Auf die jüngere Generation der deutschen Plastiker, die eine große Anzahl tüchtiger Kräfte zählt, haben neuerdings teils malerische, teils impressionistische und schließlich streng stilisierende Richtungen eingewirkt. Auf allen Gebieten, von der Bildnisskulptur bis zur dekorativen Bauplastik, herrscht eine rege Betätigung (Kolbe, Klimsch u. a.).

Die französische Monumentalplastik des 19. Jahrhunderts nahm ihren Ausgang von François Rude (Abb. 897) und Jean David (d'Angers, nach seinem Geburtsort genannt), die die realistische Richtung mit Entschiedenheit einschlugen und dramatische Lebendigkeit in Reliefs wie auch in Standbildern anstrebten. In den Zeiten des zweiten Kaiserreichs wogte lange der Streit zwischen Akademikern und Naturalisten (z. B. Carpeaux, Abb. 908). Was den Angehörigen beider Parteien gemeinsam ist, die vorzüglich entwickelte Technik, das feine Formverständnis bildet einen unbestrittenen Vorzug der französischen Bildnerei im allgemeinen. Die der Naturwahrheit huldigende Richtung hat schließlich das Übergewicht erlangt und impressionistische Pfade betreten; Rodin ist ihr Hauptvertreter und einer der gewaltigsten Künstler des 19. Jahrhunderts (Abb. 912), dessen Einfluß nicht nur die französische Kunst (z. B. Barthelomé, Abb. 931), sondern auch die der Nachbarländer erfahren haben. Der Belgier Constantin Meunier (Abb. 935) hat eine der Weise Millets verwandte höchst eindrucksvolle Plastik entwickelt, während andere eine symbolisierende und archaisierende Richtung eingeschlagen haben (Georges Minne, Maillol). Die Medaille und Plakette ist namentlich von französischen Künstlern wieder erweckt worden (Roty, Chaplin u. a.).

Mit dem wachsenden Übergewicht, das die Architektur im Kunstleben der Gegenwart wieder gewinnt, geraten die bildenden Künste, besonders die Plastik wieder mehr in architektonische Zucht. So ist auch die moderne Denkmalskunst im Zusammenhang mit der Architektur zu Werken gekommen, deren Geschlossenheit im Vergleich zu den malerisch oder dekorativ wirkenden Werken älterer Zeit eine große monumentale Wirkung ausübt. Das Hamburger Bismarckdenkmal von Hugo Lederer (Abb. 943) und das gewaltige Leipziger Völkerschlachtdenkmal (Abb. 944) sind nach Erfindung und Ausführung bezeichnende Werke dieser Art. An letzterem Werke hat Franz Metzner die gewaltigen Kriegerfiguren in eigensinniger Stilisierung geschaffen. Noch weiter in der archaisierenden Stilisierung sind Richard Luksch, Höger, Lehmbruck und noch andere jüngere gegangen.

Malerei.

In Frankreich steht auf dem Gebiete der Malerei Jacques-Louis David (1749—1825) an der Spitze der Bewegung, die sich gegen das sterbende Rokoko wendet. Während er in seinem „Schwur der Horatier" (1784 vollendet; Abb. 892) und seinem „Raub der Sabinerinnen" nüchtern pathetische Werke schuf, zeigte er in seinen Bildnissen (Madame

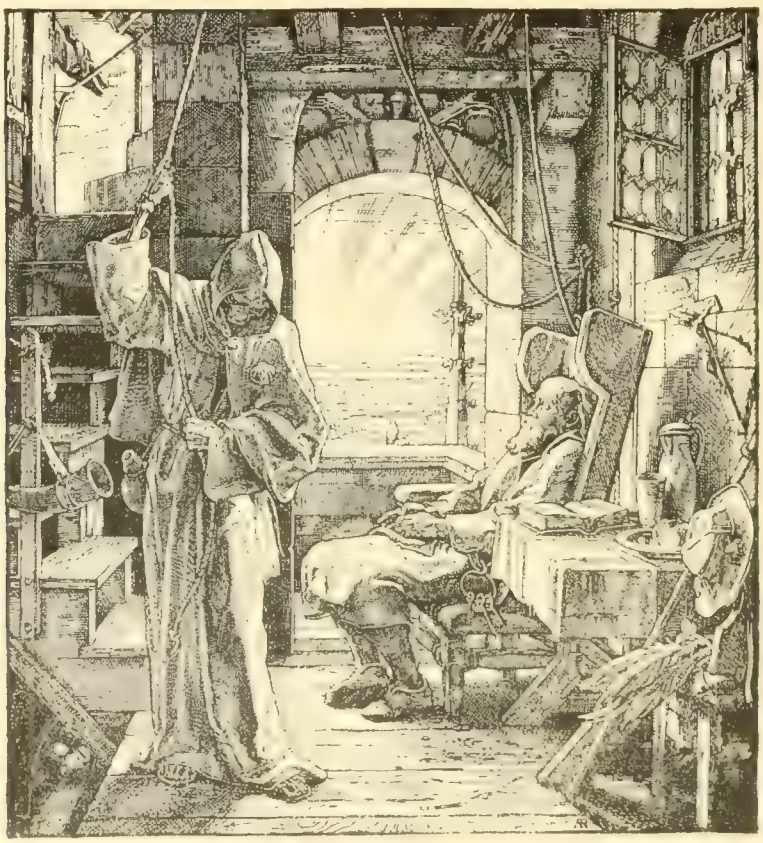
Récamier) und in dem „ermordeten Marat" eine dem theatralischen Pathos (wie in dem Napoleon Abb. 894) abgewandte naturalistische Aufrichtigkeit. Eine große malerische Tüchtigkeit offenbart auch das große Zeremonienbild der „Krönung der Kaiserin Josephine" (1804). Seiner Schule ist es denn auch zu danken, daß die technische Tradition in Frankreich und Belgien, wo er zuletzt lebte, gewahrt blieb.

Schon in der Schule Davids regte sich eine Reaktion gegen den akademischen Klassizismus. Der Verherrlicher der Großtaten des Kaiserreichs, Jean-Antoine Gros, zeigt in seinen Schlachtenbildern realistisches Streben. Energischer trat Théodore Géricault für die lebendige Gestaltung gegenwärtigen Geschehens ein, als er 1819 in seinem berühmten Notfloß der Fregatte Medusa ein packendes Ereignis aus dem Leben schilderte. Der bedeutendste französische Romantiker (wie man in Frankreich die für wilde Leidenschaftlichkeit und lebhafte Farbenwirkung schwärmenden Gegner des akademischen Klassizismus nannte) ist aber der geniale Eugène Delacroix gewesen, dessen von dramatischem Leben erfüllte Darstellungen sich auch durch glänzendes Kolorit auszeichnen (Abb. 905). Neben ihm war Paul Delaroche ein Historienmaler, dessen Kunst vornehmlich um der pathetischen Gegenstände willen (tragische Szenen aus der neueren Geschichte) Schätzung fand (Abb. 907). Auf koloristischen Reichtum hat es die Malerei dieser Meister vornehmlich abgesehen; die Orientmaler (Decamps, Fromentin) und die Schilderer des Soldatenlebens (Charlet, Vernet, Raffet, Bellangé) verfolgen ähnliche Ziele und ziehen mehr und mehr die Gegenwart in das Stoffgebiet der Malerei*). Daneben hielt der Klassizist Ingres, ein Meister der Zeichnung (Abb. 906), mit seiner Schule (Flandrin, Chenavard) den Zusammenhang mit der Schule Davids aufrecht.

In Deutschland strebte Asmus Carstens um die Wende des Jahrhunderts um bedeutsame Innerlichkeit, er hinterließ von echt deutscher Empfindung beseelte Werke. Seine Weise und die Bemühungen anderer führten zu einer Manier, die bei der Verkörperung ihrer poetisch-klassischen Erfindungen von dem Reize der Farbe absah und in sorgfältigen Umrißzeichnungen sich Genüge tat. Die Porträt- und Landschaftsmalerei zeigt indessen nicht nur treues Naturstudium, sondern auch das Bestreben, die Natur gefühlsinnig zu erfassen und zu durchgeistigen. In dieser Beseelung der Landschaft — im Gegensatz zu der dekorativen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts — spiegelt sich das Erwachen einer nationalen deutschen Kunstgesinnung. Die Träger dieser neuen Entwicklung sind außer Carstens der Landschafter Koch in Rom und die Romantiker. Ihr Ausgangspunkt ist ein vorwiegend literarischer gewesen. Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel hatten ein Programm aufgestellt, das den Nachdruck auf die Erweckung edler Empfindung durch das Kunstwerk legte. Der Anschluß an die Natur ward verpönt, die Begeisterung für Vorstellungskreise des christlichen Mittelalters empfohlen; aus der Tiefe des Gemütes sollte der Künstler das Schöne schaffen. Die Hauptvertreter dieser christlich-romantischen Richtung, deren Anhänger in Rom sich zusammenfanden und den Namen „Nazarener" erhielten, waren Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck, Philipp Veit, Josef

*) In dieser Zeit erreicht in Frankreich die von Senefelder aus Ingolstadt 1799 erfundene Steinzeichenkunst (Lithographie) eine bemerkenswerte künstlerische Blüte, gegen die die anderen Künste graphischer Vervielfältigung, der Holzschnitt, der Kupferstich und die Radierung, von denen die beiden letzteren im 18. Jahrhundert blühten, mehr und mehr zurücktraten. Erst mit dem Aufblühen der modernen Landschaft in der Schule von Fontainebleau (s. S. 159) gewinnt die Radierung wieder künstlerische Bedeutung. Der Holzschnitt erlebte unter englischem Einfluß im 19. Jahrhundert eine Verjüngung. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist all diesen künstlerischen Techniken in den auf photographischer Grundlage entwickelten Reproduktionsverfahren eine Konkurrenz entstanden, die sie immer mehr auf das Gebiet originaler Arbeit beschränkt hat.

Führich und Eduard Steinle. Mehr als ihre Bemühungen um eine dem italienischen Quattrocento nachempfundene dekorative Malerei großen Stils (die Fresken der Villa Bartholdy) gefallen ihre Bildnisse und landschaftlichen Versuche. In der Landschaft zeichneten sich auch Olivier und Fohr aus. Mannigfache Berührung mit diesem Kreise hatte Peter Cornelius (1783—1867), doch offenbarte sich bald die Selbständigkeit seiner kerndeutschen Natur, die das Gedankenhafte, Tiefsinnige betonte, die auch in nationalen Stoffen Nahrung suchte, dann aber, die Rolle des Malers mit der des Dichters und Philosophen vertauschend, in gewaltigen Fresken (Glyptothek in München) und Karton-



78. Der Tod als Freund. Von A. Rethel.

zeichnungen (Nationalgalerie in Berlin; Abb. 903) großartige Ideen monumental gestaltete. Der unmittelbare Nachfolger von Cornelius, Wilhelm von Kaulbach, suchte diesen klassisch-idealistischen Stil realistischen Anforderungen zu nähern; aber der Versuch (Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin) schlug fehl. Ein besseres Schicksal hatte die romantische Schule: Moritz von Schwind († 1871; Abb. 918) und Ludwig Richter sichern ihr ein volkstümliches Nachleben, indem sie den streng kirchlichen Standpunkt verließen und sich der trauten Schilderung des Volkes in seinem Leben und Denken mit wohlwollender Gesinnung und treuherzigem Humor zuwendeten. Schwinds Melusine und Sieben Raben gingen im Triumph durch Deutschland, und Richters Holzschnittfolgen drangen in jedes Haus. Eine reiche, dem Heldenhaften und Dämonischen zugekehrte Phantasie offenbarte Alfred Rethel († 1859) in Werken von lebendiger volkstümlicher Darstellungs-

weise (Wandbilder im Aachener Rathaus erneuert, Hannibals Zug über die Alpen Abb. 904, der Totentanz, 1848, der Tod als Freund Textabb. 78).

Alle diese Meister waren keine Maler im eigentlichen Wortsinne. Die Maltechnik war in Deutschland seit Anfang des Jahrhunderts sehr heruntergekommen. Man mußte sie förmlich erst wieder entdecken und mit ihr den Farbensinn auffrischen. Zugleich galt es, das Interesse der mittleren und höheren Gesellschaftskreise für die Kunst rege zu machen; Kunstvereine, die in allen größeren Städten entstanden, nahmen sich der nach Brot gehenden Malerei an, und diese suchte sich durch gemütliche Schilderungen des Alltagslebens oder durch die Verbildlichung von Figuren und Szenen aus bekannten und beliebten Dichtungen die Gunst der Liebhaber zu erwerben. Der moderne Staat konnte sich erst allmählich in die Rolle des Mäzens finden, die bislang in den Händen der Fürsten gelegen hatte. Er förderte die Akademien und pflegte vor allem die Historienmalerei. Um so mehr Gefallen fand das Bürgertum an der Genremalerei. Die vormärzliche Malerei in Wien (Waldmüller † 1865, der in seiner gesunden Malerei der Landschaft und des Bildnisses fast als ein Bahnbrecher der modernen Freilichtmalerei erscheint Abb. 920, Danhauser, Krafft), die ältere Düsseldorfer Schule (z. B. Wilhelm Schadow, Jordan, Schrödter) und die Münchener Schule (Spitzweg) schilderten mit Vorliebe die bürgerliche Gesellschaft ihrer Zeit in sorgloser, zuweilen humorvoller Behäbigkeit. Ihre Malerei ist vorwiegend illustrativ. Vereinzelt haben einige Künstler, wie Runge (Abb. 925) und Oldach in Hamburg, Dahl, Kersting in Dresden (Abb. 914), der ausgezeichnete Franz Krüger in Berlin, Ferdinand von Rayski, dann Blechen, Kauffmann, Wasmann und Gurlitt, unbekümmert um die herrschende Modemalerei, auf die schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit Gewicht gelegt und Zeugnisse liebenswürdiger Eigenart abgelegt. Martin Rohden und Kaspar Friedrich († 1840) zeigen in der empfindungsreichen Anschauung der Landschaft eine neuartige fortschrittliche Kunst.

Inzwischen war in Frankreich und Belgien die Technik der Ölmalerei unter geschickten Händen zu glänzenden Ergebnissen gelangt, und die durch lebhaftes, aber hartes Kolorit bemerkenswerten Historienbilder der Belgier Gallait, Wappers, Biefve u. a., die neben Werken von Delaroche (Abb. 907) auf deutschen Ausstellungen erschienen, gaben vielen Künstlern Anlaß, in Antwerpen und Paris in die Lehre zu gehen. Ihre Bemühungen, der Monumentalmalerei aufzuhelfen, hatten weniger Erfolg.

In Düsseldorf brachten Knaus und Vautier das Sittenbild zu höherem Ansehen, während Bendemann und Lessing, jener das biblische, dieser das profane Geschichtsbild (Hussitenbilder) pflegten. In München gründete Piloty eine neue Schule, die sich vorzugsweise der Historienmalerei zuwandte und in der Nachahmung des Kolorits alter Meister (des „Galerietons") eine Stütze suchte, aber bald in eine theatralische Manier verfiel. Der erstaunliche Farbenpoet Hans Makart († 1884), der stimmungsvolle Gabriel Max, der gemütreiche Tiroler Bauernmaler Defregger stammen aus diesem Kreise. Eine Belebung erhielt die historische Malerei durch die deutsche Renaissancebewegung der siebziger Jahre, und auch das Genre zog daraus Nutzen, indem eine Steigerung des koloristischen Reizes erreicht wurde (W. Diez, Löffitz; die Bildnismaler Lenbach † 1904; Abb. 926, Fritz August von Kaulbach).

Ohne Zusammenhang mit diesen Richtungen steht die ernste, oft ins Schwermütige spielende Kunstweise Anselm Feuerbachs († 1880; Abb. 923). Er sowohl wie Henneberg und Victor Müller sind wohl Schüler des Franzosen Couture gewesen, dessen Schule um die Mitte des Jahrhunderts viele Fremde anzog, aber sie danken ihr bestes dem Idealismus ihrer Anschauung. Feuerbach zumal wußte in seinem Gastmahl des Plato, in der Ama-

zonenschlacht, im Titanensturz und in den Schilderungen der Medea eine monumentale Wirkung zu erreichen. Hans von Marées († 1887) suchte seine groß empfundenen Gestalten in eine einheitliche Raumstimmung zu bannen, und offenbarte in seinen Fresken für das zoologische Institut in Neapel einen neuartigen Stil monumentaler Malerei. Auf anderem Boden als diese Meister steht der in der realistischen Auffassung sachliche, im Vortrag überaus geistreiche Adolf Menzel (aus Breslau, 1808—1905), als Schilderer der Zeit Friedrichs d. Gr. populär (Abb. 913), als Maler durch seine frühen naturalistischen Studien (Abb. 915) und durch sein „Eisenwalzwerk" berühmt (Abb. 916). Als Illustrator war Menzel ein Genie. Eine große Selbständigkeit des malerischen Sinnes zeigen die ausgezeichneten Bauernschilderungen und Bildnisse Wilhelm Leibls († 1902; Abb. 928), der mit selbständigem Sinne eine der Art Courbets (s. unten) naheverwandte Malerei einschlug, die in ihrer Sachlichkeit und Ruhe, in ihrer koloristischen Feinheit der Kunst eines Vermeer nichts nachgibt.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Deutschland führte aus dem Kreise der nach Rom den heimischen Akademien entronnenen Künstler von der klassisch-heroischen Weise der Joseph Anton Koch, Leopold Rottmann und Preller, dem letzten Ausläufer dieser Richtung (Abb. 921, 922), zu der romantischen Naturauffassung der Düsseldorfer Karl Friedrich Lessing und Schirmer. Die beiden Achenbach, Schleich, Lier, dann Willroider näherten sich der realistischen Strömung in der Landschaftsmalerei, die seit den vierziger Jahren besonders in Frankreich mehr und mehr an Boden gewonnen hatte.

An der realistischen Anschauung der Landschaftsmalerei knüpft die moderne französische Malerei vornehmlich an. Müde der konventionellen Kompositionsweise und Schönfärberei, versuchte eine Gruppe Maler durch Eingehen auf die „inneren Reize" der Natur, auf ihr Kleinleben in Wald und Flur natürlich einfache Empfindung an Stelle der idealistischen Landschaftsmalerei zu setzen. Die Vertreter des „Paysage intime" machten meist im Walde von Fontainebleau bei Paris ihre Studien (Schule von Fontainebleau oder von Barbizon). Solche Künstler waren Théodore Rousseau, Corot, Jules Dupré, Diaz, Daubigny, Huet, Chintreuil. Ihr Haupt aber ist Jean-François Millet († 1891) gewesen, dessen Malerei auf das harmonisch gestimmte Bild eines einfach aufgefaßten Naturausschnitts gerichtet war. Zugleich aber belebte er die Landschaft mit unverschönten Landleuten, und wandelte so die Bauernmalerei von Grund aus um. Sein Grundsatz lautete: nur das Wahre, ausdrucksvoll und „einfältig" wiedergegeben, ist schön. Aber so wahrhaftig er seine Bauern auch darstellt, durch den Zauber eines harmonischen Kolorits weiß er Stimmungen im Beschauer zu erwecken, die ihn versöhnen mit der Dürftigkeit der dargestellten Menschen (l'Angélus Abb. 911, das Abendgebet eines Bauern mit seinem Weibe auf dem Kartoffelacker). Was Millet und die Schule von Fontainebleau von den jüngeren Vertretern dieser Richtung unterscheidet, ist das Beharren bei einem ausgesprochenen Kompositionsprinzip. Das gilt auch noch von den Fortbildnern seiner stimmungsvollen Malerei, wie Bastien-Lepage. Eine andere Gruppe entschieden naturalistischer Maler, die zu Beginn des zweiten Kaiserreichs auftrat, vermeidet absichtlich die bildmäßig geschlossene Komposition. Sie strebt nach treuerer Wiedergabe der Natur auch in Zufälligkeiten und legt auf eine die lokalen Tonwerte (valeurs) hervorhebende Malerei Wert. Courbet ist das Haupt der Gruppe (Abb. 909).

Die äußersten Konsequenzen der naturalistischen Malerei zog seit den siebziger Jahren der sogenannte Impressionismus, die Eindruckskunst, die durch ihre Malerei „in freier Luft" (en plein air, Pleinairismus) und ihr Bemühen, die Natureindrücke unmittelbar im Bilde festzuhalten, die Farbenanschauung so verändert haben, daß ihre Malereien in schroffem

Gegensätze zu aller Vergangenheit stehen. Die Impressionisten wollen bei ihren Bildern nicht von dem Wissen um die Dinge, deren Schein sie wiedergeben, in ihrer Stimmung gestört werden. Sie schwärmen für den „gedankenlosen" Augenreiz köstlicher Farben, sie streben nach malerischer Einheit, oder sie suchen die Natur in der Bewegung von Licht und Luft festzuhalten. Der Stimmungsreiz des Momentanen führte die Malerei zu einem abgekürzten Verfahren, zur Farbenzerlegung, zum fleckigen Auftrag ungebrochener Farben, deren Vermischung erst in einigem Abstand vom Bilde eintritt. Hand in Hand ging eine zunehmende Unterschätzung des geistigen Bildgehaltes. Die Schule, die unter der Führung Eduard Manets (Abb. 910) auf Pariser Boden entstand, hat einen völligen Umschwung im malerischen Sehen und Bilden herbeigeführt. Hauptvertreter sind z. B. Monet, Pissarro, Sisley, Renoir. Fast in ganz Europa haben diese Bestrebungen Nachahmung gefunden. In Deutschland steht Max Liebermann an der Spitze der Bewegung (Abb. 932). Fritz von Uhde schloß sich ihr an, doch strebte er mehr nach psychologischer Vertiefung (Abb. 931), ihr folgten Trübner, Corinth, Slevogt, Kühl, Graf Kalckreuth, Dettmann.

Noch andere Künstler haben dieser ästhetischen Umwälzung vorgearbeitet: in Frankreich Degas, in Holland Israëls, letzterer mit Anklängen an rembrandtische Stimmungsmalerei, in England der Amerikaner Mc. Neill Whistler und schon vorher der Landschafter William Turner († 1851). In England hatte der Landschafter Constable († 1837) auch schon impressionistische Wirkungen gesucht. Seine mit Bonington († 1828) zusammenhängende Schule bekämpfte die modische von den Holländern abhängige Malerei. Eine Gruppe für sich bildeten zu gleicher Zeit die Präraffaeliten, die sich verwandt den deutschen Nazarenern — in der Nachbildung altertümlich quattrocentischer Formen gefielen, aber die energisch gegen die akademische Manier ankämpften. Watts und Mader Brown waren Vorläufer, Hunt, Millais, Rossetti Erfüller des präraffaelitischen Ideals. Auf dem Kontinent sind diese Künstler durch Ausstellungen namentlich in den neunziger Jahren bekannt geworden.

Gegenüber der impressionistischen Strömung, die die Malerei von Licht und Farbe mit dem natürlichen Eindruck in volle Übereinstimmung zu bringen sucht, verhielten sich die Vertreter der älteren Richtung anfangs ablehnend, nahmen aber später nicht wenige Züge der „neuen" Kunstweise in sich auf. So gingen die Mehrzahl der Maler auf die naturalistischen Bestrebungen ein. Wo ein solcher Kompromiß nicht zustande kommen konnte, sind unter den Künstlern Spaltungen (Sezessionen) allenthalben in den europäischen Kunstzentren die Folge gewesen. Der Pariser Sezession folgten die in München, Dresden, Berlin und Wien.

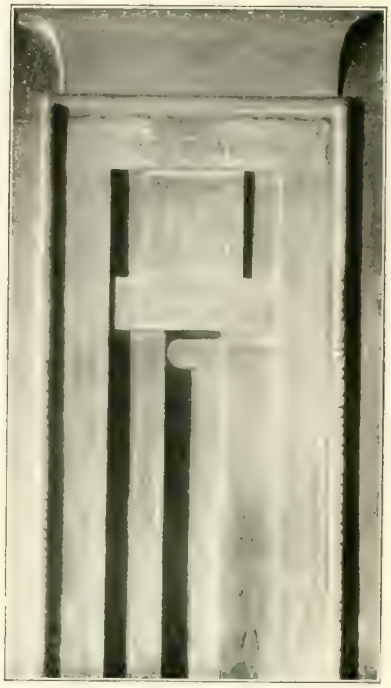
Neben dem auf die Naturwahrheit des farbigen Scheins abzielenden Impressionismus geht eine ihm in gewissem Sinne entgegengesetzte Richtung, die man als eine subjektiv-phantastische bezeichnen kann. Sie betont das Recht der freien poetischen Erfindung, die vor dem Konflikt mit der Naturwahrheit nicht zurückschreckt. Das Bild erscheint lediglich als der Ausdruck einer subjektiven Stimmung, und sein Reiz liegt zum Teil mit in dem Ungewöhnlichen des Inhalts. Auf dem Boden dieser auf gedankenvolle Anregung Gewicht legenden „symbolischen" Richtung ist auch die Monumentalmalerei in unserer Zeit in eine neue Entwicklungsphase eingetreten. Diese Richtung, als deren Hauptvertreter in Frankreich Puvis de Chavannes (Abb. 924), in Deutschland der freilich ganz anders geartete Schweizer Arnold Böcklin erscheinen (Abb. 917), fand schwärmerische Anhänger, die ihren Bildern symbolische Bedeutung und idealistische Stimmung leihen oder auch darin allgemeine Humanitätsgedanken aussprechen. Max Klinger in Leipzig mit seinen phantasiereichen Schöpfungen — Malereien, Radierungen, plastischen Werken (Abb. 928, 930, 912) — bildet einen Höhepunkt dieser gedankenvollen Richtung. Otto Greiner ist seiner Art gefolgt,

während Sascha Schneider eine mehr dekorative Richtung einschlug. Die eine Zeitlang vernachlässigte Monumentalmalerei, die Gesellschap noch im cornelianischen Sinne und Eduard von Gebhardt im Kostüm der Reformationszeit pflegten, und die Hugo Vogel in seinen Hamburger Rathausbildern dem modernen Kolorismus durch die Hervorhebung der Landschaft annäherte, wurde in neuester Zeit bald expressionistisch oder stilisierend (der Schweizer Hodler, Fritz Erler), bald im Sinne einer phantastischen Dekoration (Stuck, Klimt, von Hofmann) geübt und zeigt den Fortschritt der malerischen Entwicklung im Sinne einer international angeregten Verfeinerung. Dagegen behaupteten sich mannigfache im deutschen Volkstum verankerte Richtungen, die bei allem technischen Fortschritt an romantischen Erinnerungen festhalten. Hans Thoma in Karlsruhe ist einer der volkstümlichsten Maler derart geworden (Abb. 919).

Aus dem Kreise der international verbreiteten Impressionisten hat sich neuerdings eine neue stilisierende Malerei herausgebildet, die wieder Wert legt auf einen architektonischen Aufbau des Bildes und auf den deutlicheren Umriß der Gestalten. Dabei wird versucht, über die natürliche Erscheinung der Dinge hinauszugehen und Typisches zu geben. Die „expressionistische" Bewegung ist von Künstlern wie Vincent van Gogh, Gauguin und Cézanne ausgegangen und hat eine Weile die internationale Kunst beeinflußt. In Deutschland hat sich neuerdings die volkstümlichem Boden entspringende Malerei hervorgetan, die auf den Grundkräften deutscher Kunst- und Gemütsart, auf Sachlichkeit, Innigkeit und sinniger Naturliebe eine nicht mehr international verblaßte, sondern national ausdrucksvolle Kunst aufbauen will. Der große Weltkrieg bringt auch für die deutsche Kunst eine Prüfung. Was ihrem Wesen zuwiderläuft, modische Beunruhigungen der Kunstentwicklung, wie die letzten „futuristischen" und „kubistischen" Versuche, wird sie je heftiger abstoßen, je mehr sie sich ihres eigenen Wertes bewußt bleibt. Möchte, wenn wieder der Friede in die Lande zieht, auch eine eigenwüchsige deutsche Kunst im Wetteifer mit der der Nachbarvölker, der sie viel verdankt, kräftig zur Blüte gedeihen!

1. Der große Sphinx und die Pyramide des Chefren bei Gise. Altes Reich IV. [illegible] 28 [illegible]
[illegible] Länge von 57 m. Links vom Sphinx die Pyramide des Mykerinos und klein [illegible]

2. Blick in die Vorhalle zum Totentempel des Chefren. Altes Reich.

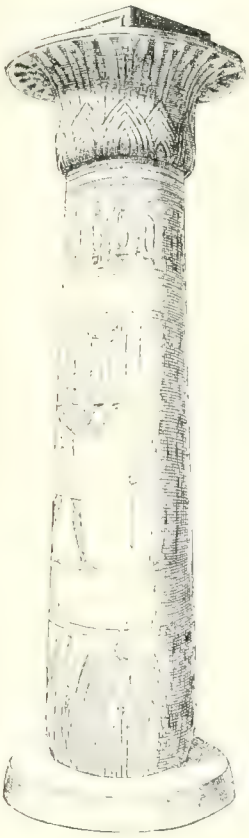


3. Scheintür aus dem Grab des Manofer. Altes Reich.

4. Obelisk Sesostris I. Granit, 20 m hoch. Heliopolis. Mittleres Reich.

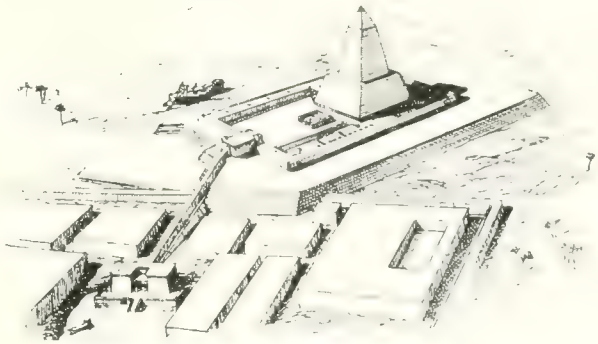
5. Blick in die Säulenhalle des Amontempels in Karnak. Neues Reich.

6. Papyrussäule mit Knospenkapitell.



7. Papyrussäule.
Neues Reich.

8. Papyrusbündelsäule.
Neues Reich.

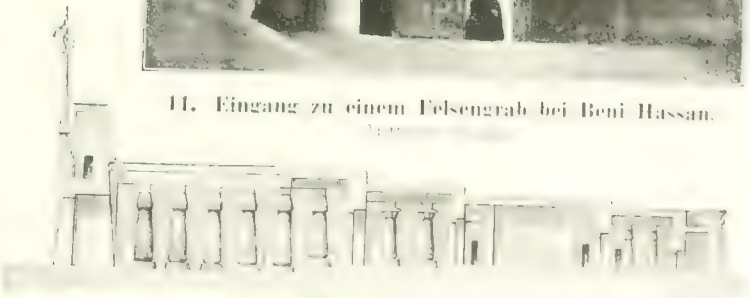


9. Sonnentempel von Abusir. Rekonstruktion. Altes Reich.

10. Hinterer Teil des Tempels von Edfu. Vgl. Fig. 6.

12. Hathorkapitell.
Hkalb. Neues Reich.

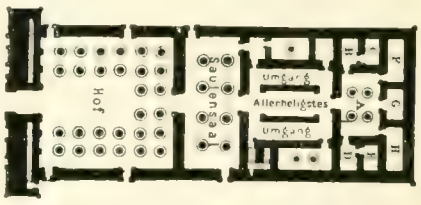
11. Eingang zu einem Felsengrab bei Beni Hassan.



13. Längsdurchschnitt des Chonstempels in Karnak.

14. Felsentempel von Abusimbel. Neues Reich. (Statuenhöhe 20 m.)

15. Opferkammer einer Mastaba.



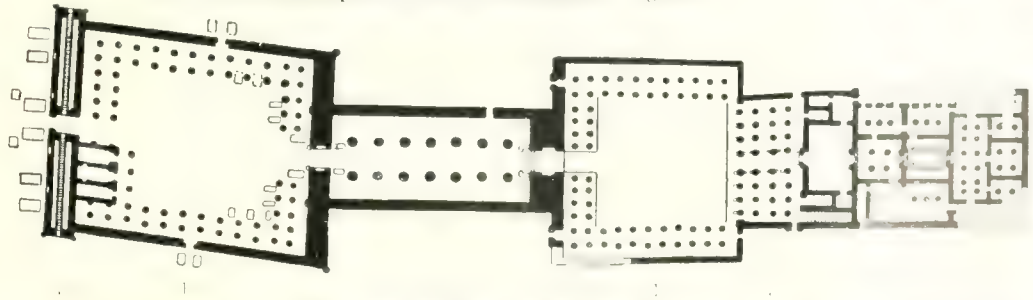
16. Grundriß des Chonstempels bei Karnak. Neues Reich. (A—H Schatz- u. Vorratskammern. Vgl. 13.

17. Antilopenträger.
Kalksteinrelief aus Sakkara. Altes Reich. Kairo.

18. Der Tempel von Luksor. [illegible] Vgl. 2.

19. Der Horustempel in Edfu. [illegible] Vgl. 10.

20. Säule mit Palmblattkapitell. [illegible]



21. Grundriß des Tempels von Luksor.

a. [illegible]
Kapelle [illegible]
[illegible]

22. Granitstatue eines Priesters der III. Dynastie. Altes Reich. Um 2900 v. Chr. Leiden.

23. Bemalte Kalksteinstatuen eines Ehepaares (Rahotep und Nofrit) der IV. Dynastie. Altes Reich. Um 2800 v. Chr. Kairo.

24. Holzstatue des „Dorfschulzen". Altes Reich. Kairo.

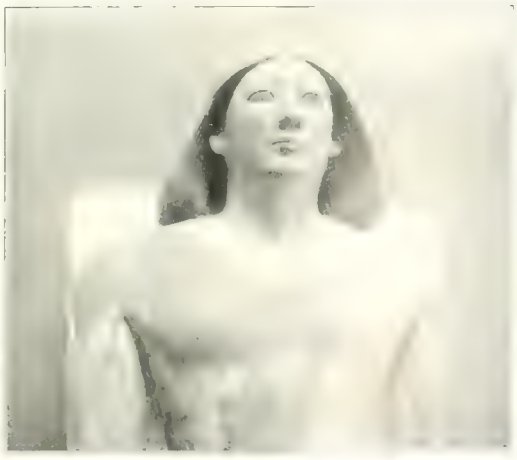
25. Kalksteinrelief aus dem Totentempel in Abusir. König Ne-user-re zwischen Göttern. Um 2900 v. Chr. Altes Reich. Berlin.

26a. Dioritstatue des Chephren.
Altes Reich. Höhe 1,66 m. Um 2800 v. Chr.
Kairo. Vgl. 26b.

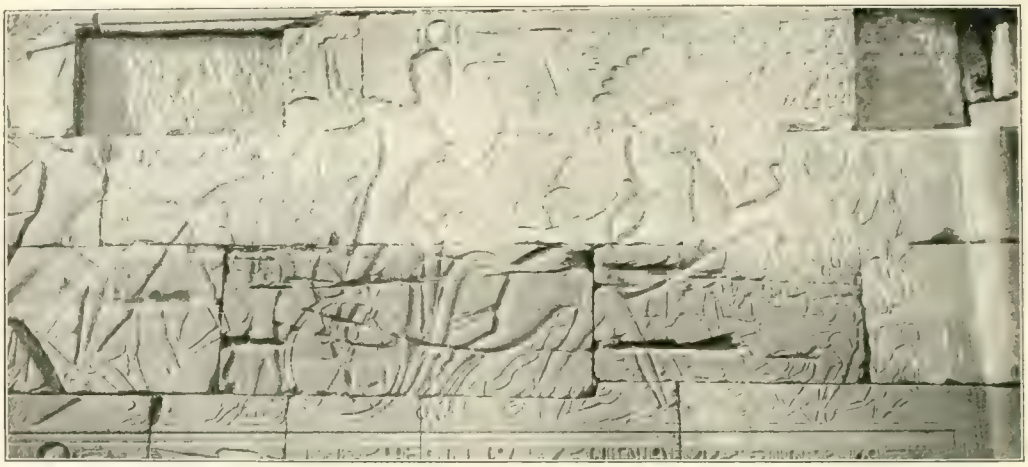
26b. Kopf des Chephren, bewacht von dem Falken des Horus. Von der Statue Vgl. 26a.

27. Fischzug. Kalksteinrelief aus Medum. Altes Reich. Um 2800 v. Chr. Berlin.

28. Holzrelief des Hesire.
Altes Reich. Um 2800 v. Chr. Kairo.



29. Kopf der Kalksteinst[illegible] Ramoter.
Altes Reich. Um 2[illegible]



30. Sethos I. im Kriege gegen die Syrer. Neues Reich. Relief aus Karnak.

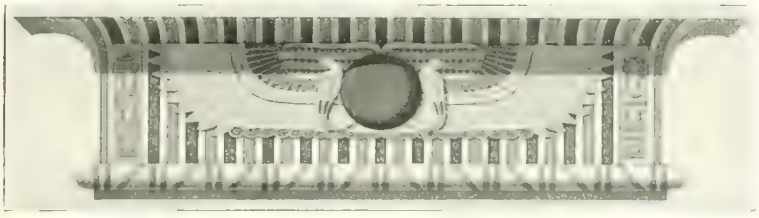
31. Amenophis IV. Kalksteinkopf. Neues Reich. Bildhauermodell aus Tell el Amarna. Um 1300 v. Chr. Berlin.

32. Isis mit Horus als Kind. Bronzefigur. Älterer Typus. Spätzeit.

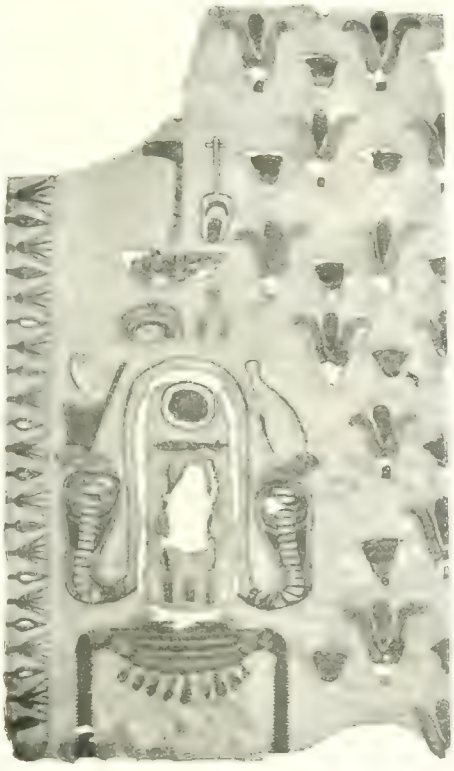
33. Kopf aus grünem Schiefer. Spätzeit. Um 600 v. Chr. Berlin.

34. Totenopfer. Kalksteinrelief aus d. Grabe des Rei. Neues Reich. Um 1400 v. Chr. Berlin.

35. Bronzener Ziegenkopf. Spätzeit. Berlin.



36. Fliegende Sonne. Hohlkehle mit Rundstab. Ptolemäisch.



37. Gewirkter Stoff von einem Gewande Amenophis II. Neues Reich. Aus Teil el Amarna.

38. Goldschmuck aus Dahschur. Mittleres Reich.

39. Eingeweidekrug. Neues Reich.

40. Wandmalerei in der Grabkammer des Sennofer. Neues Reich. Theben.

41. Zwei Töchter Amenophis IV. Wandmalerei aus Teil el Amarna. Um 1360 v. Chr. Ostseite.

42. Bildnis des Mentemhet.

43. Sumerischer Kopf mit Turban.
Diorit. Aus Tello. Um 2500 v. Chr. Paris.

44. Sumerische Frauenstatue.
Diorit. Aus Tello. Paris.

45. Sitzende Statue Gudeas.
Aus Tello. Paris.

46. Siegesstele Naramsins.
Um 2750 v. Chr. Paris.

47. Statuette aus Silber.

48. Gesetzesstele, oberster Teil. Hammurabi empfängt vom Sonnengotte die Gesetze. Um 2200 v. Chr. Paris, Louvre.

49. Siegel Scharganischarris. Um 2600 v. Chr.

50. Geier auf dem Schlachtfeld.
Relief von einem Obelisken. Um 2000 v. Chr. Paris.

51. Geflügelter Stier mit menschlichem Kopf.

52a. Götterstatue.

52b. Statue Assurbanipals.

53. Salmanassar II. [illegible]
vom Tor [illegible]

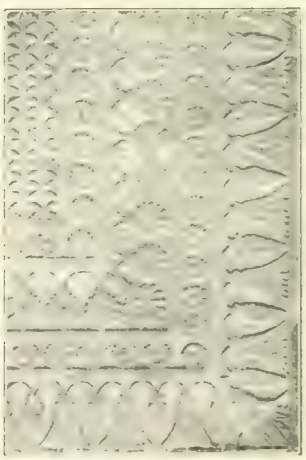
54. Grenzsteinurkunde.

55. Reliefkopf eines Assyrers.

56. Löwe und geflügelter Löwe mit männlichem Kopf.
[illegible]

57. König Assurbanipal. Mitte 7. Jahrh. v. Chr. Aus Kujundschik. London.

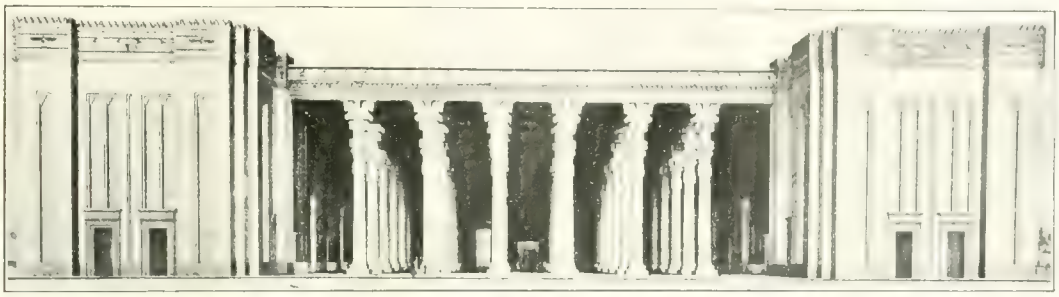
58. Geflügelte assyrische Dämonen befruchten den heiligen Baum.



59. Gravierter Marmorboden.

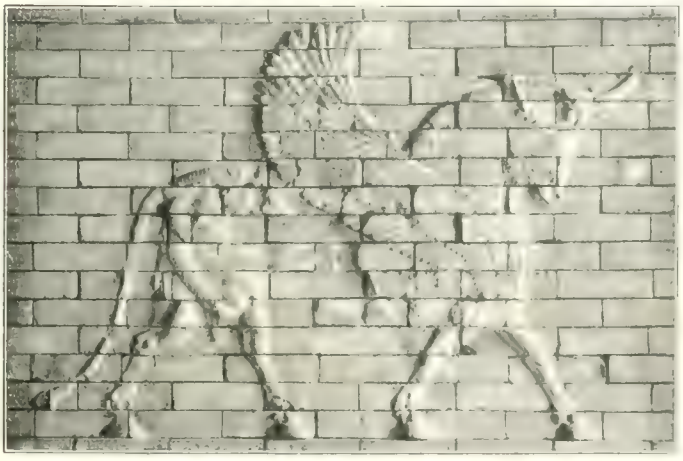
60. Sterbende Löwin. Relief aus Kujundschik. London.

61. Geflügelte Sonnenscheibe mit assyrischer Gottheit.



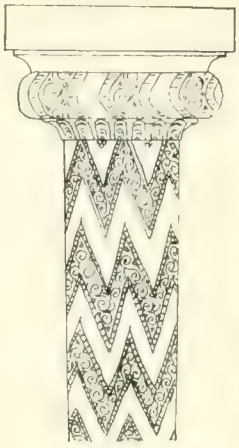
62. Prunksaal Artaxerxes II. in Susa. [illegible]

63. Relief über dem Felsengrab des Xerxes in Nakschi-Rustem.
Der König vor dem [illegible]

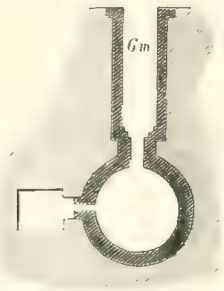


64. Geflügelter Stier aus emaillierten Ziegeln.

65. Persisches Stierkapitell.



66. Säule vom sog. Schatzhaus des Atreus in Mykenä.



67. Grundriß des sog. Schatzhauses des Atreus in Mykenä.

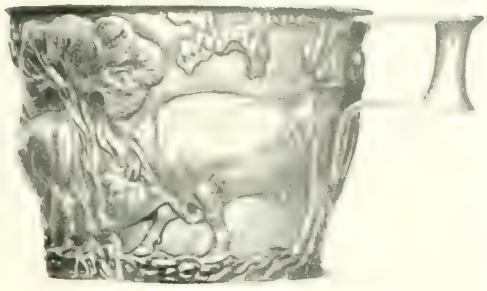
68a. Das Löwentor zu Mykenä. Vgl. 68b.
Die Toröffnung 3,25 m hoch.

69. Steinerner Thron aus Knossos.

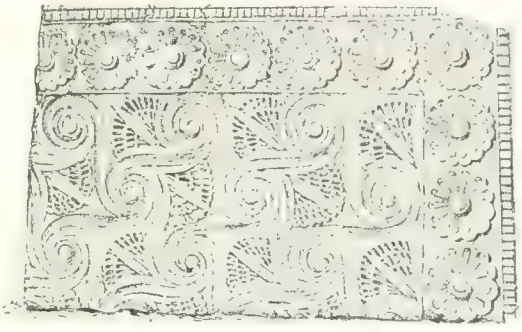
68b. Säule vom Löwentor in Mykenä. Vgl. 68a.

70. Hof mit Treppenaufgang aus dem Palast von Knossos. Restauriert.

71. Goldbecher von Vaphio abgewickelt
Athen. Vgl. 72.

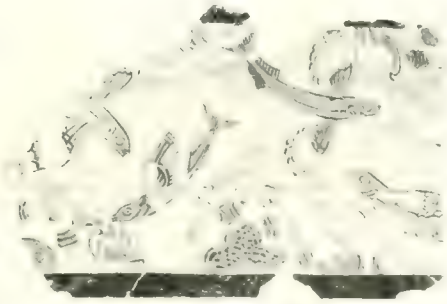


72. Goldbecher von Vaphio.



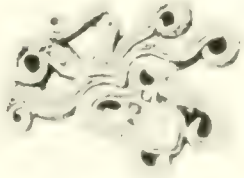
73. Deckenornament aus Orchomenos.

74. Weibliche Fayencefigur aus Knossos.



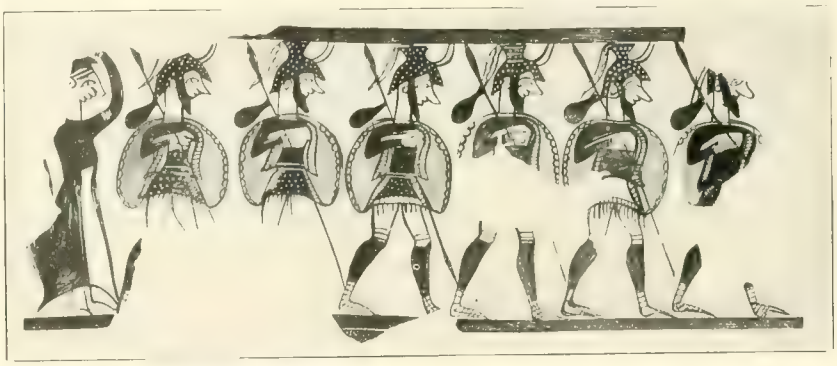
75. Wandmalerei aus Phylakopi auf Melos.

76. Vase aus Kreta.

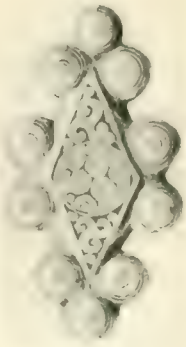


77. Goldplättchen (Tintenfisch) aus Mykenä.

78. Der Sprung über den Stier.



79. Kriegerfries von einer mykenischen Vase.



80. Mykenischer Goldschmuck.

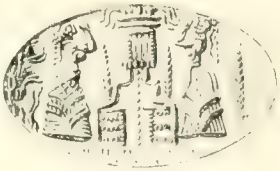
81. Wandmalerei aus Knossos.

82. Rückkehr von der Ernte.
Oberer Teil eines Steatitgefäßes aus Hagia Triada auf Kreta

83. Mykenische Gemme.

84. Bronzefigürchen aus Mykenä.

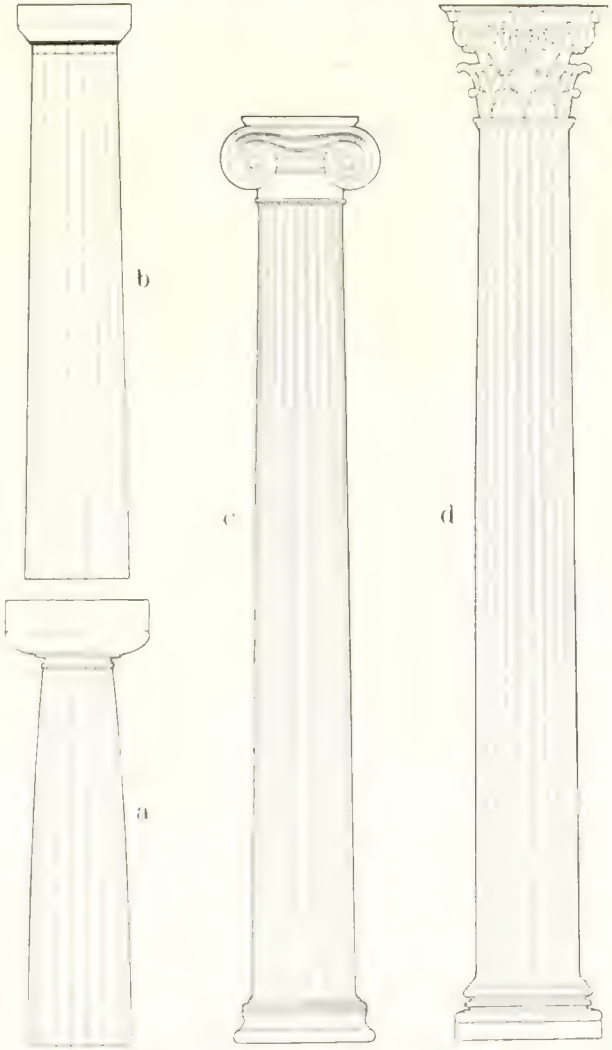
85. Der Sprung über den Stier.
Mykenische Gemme. Vgl. 78.



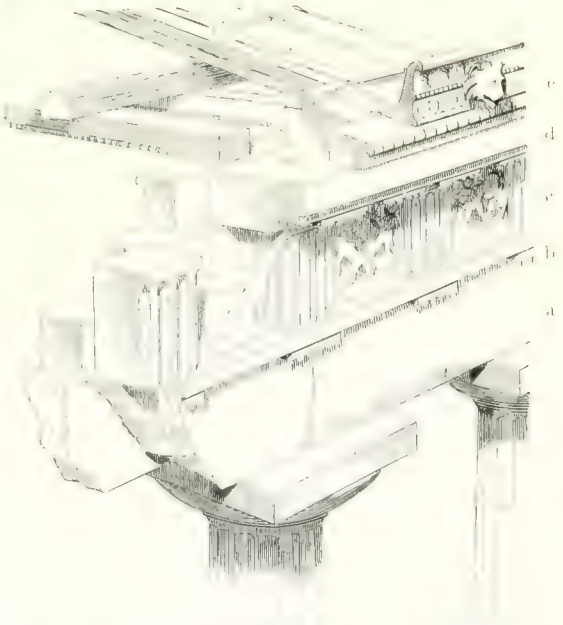
86. Opfernde Frauen.
Mykenische Gemme.

87. Kretische Vase.

88 89. Vasen aus Jalysos auf Rhodos.

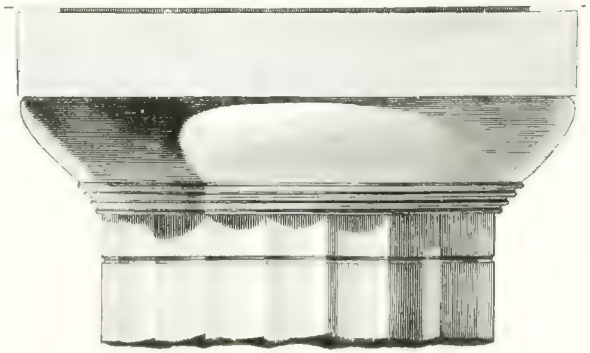


90. Die Saulenordnungen nach gleichem Maß des unteren [illegible] Nach Meurer [illegible]

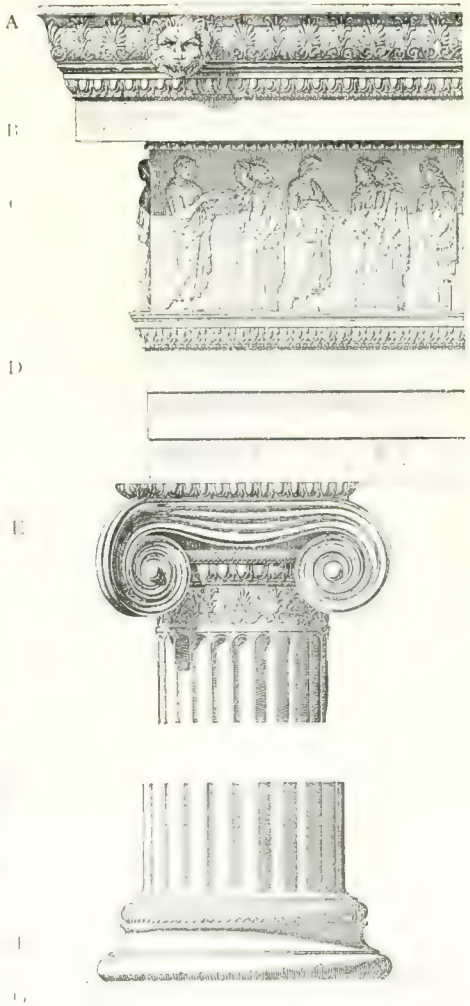


91. Gebälk und Deckenbildung des dorischen Tempels.

a) Epistyl. b) Regula mit Tropfen. c) Triglyphenfries. d) Kranzgesims (Geison). e) Rundleiste (Sima).



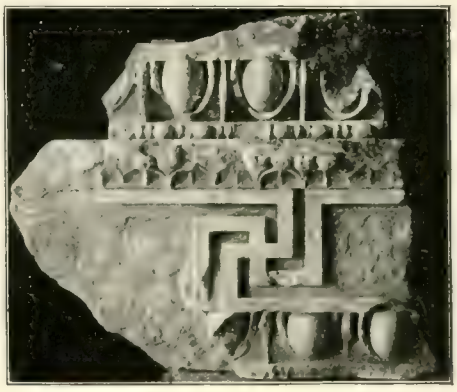
93. Dorisches Kapitell vom sog. Theseion in Athen.



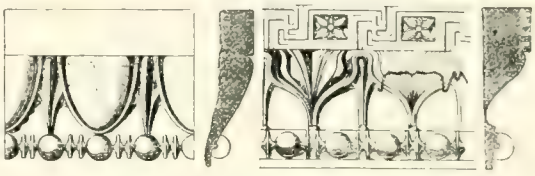
92. Attisch-ionische Ordnung von der Nordhalle des Erechtheion.

[illegible]

94. Korinthisches Kapitell von Epidauros.

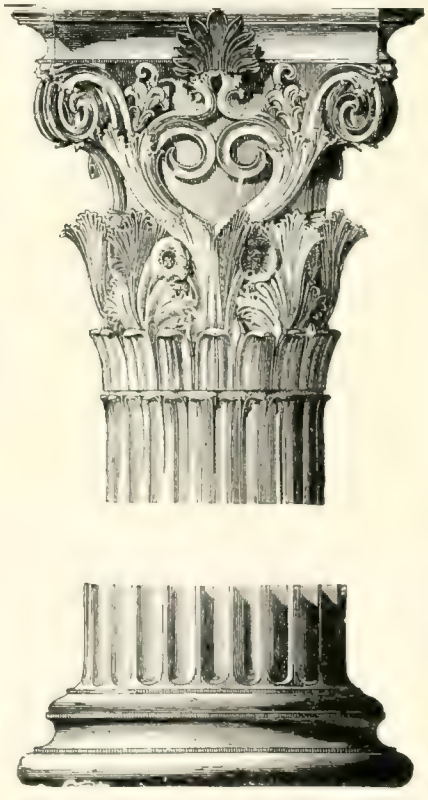


95. Ornament aus Epidauros.

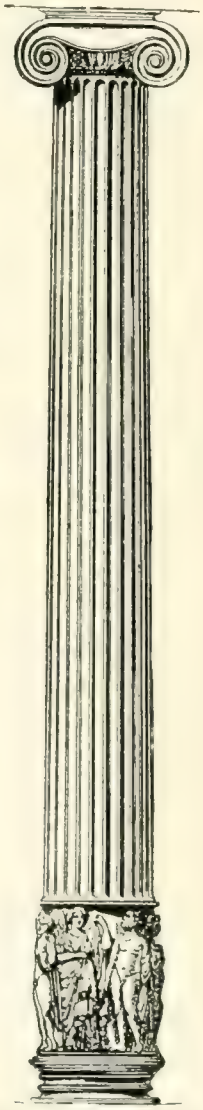


96 97. Eiförmige und herzförmige Blattwelle.
(Dorisches und lesbisches Kymation.)

98. Denkmal des Lysikrates in Athen.
Um 335 v. Chr. Restauriert.



99. Korinthische Säule des Lysikratesdenkmals. Vgl. 98.

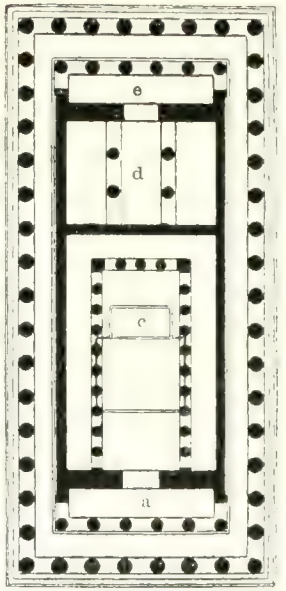


100. Ionische Säule vom Artemistempel zu Ephesos.

101. Der Parthenon auf der Akropolis in Athen. 30,86 m breit, 69,51 m lang. Säulenhöhe mit Kapitell 10,43 m. 447 bis 434 v. Chr.

Die Baumeister Iktinos und Kallikrates.

[illegible] *a)* Pronaos (Vorhalle), *b)* Das eigentliche Tempelhaus. Naos, weil es 100 attische Fuß lang ist Hekatompedon [illegible] *c)* [illegible] Bildes der Athena Parthenos von Phidias, *d)* Parthenon genannter Schatzraum mit *e)* Opisthodomos (Hinterhaus).

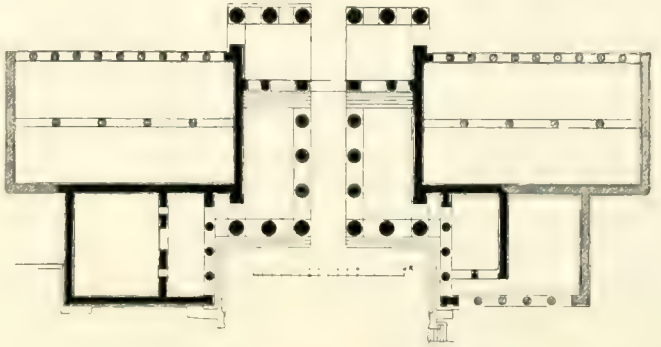


102. Grundriß des Parthenon.
Vgl. Erläuterung bei 101.

103. Gemme des Aspasios mit der Athena Parthenos.
Römisch-Kaiserzeit. Wien.

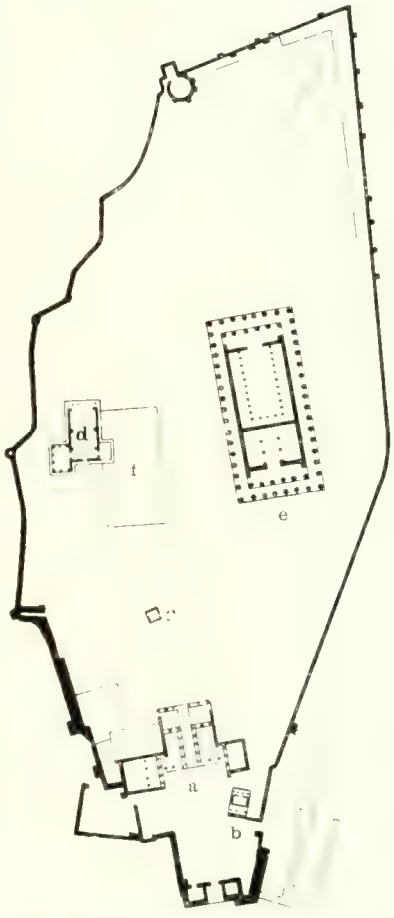
104. Ansicht der Akropolis von Athen aus Nordosten.
Der dorische Tempel im Vordergrund ist das sog. Theseion; auf der Burg links das Erechtheion, in der Mitte der Parthenon, rechts die Propyläen und der kleine Niketempel.

105. Mittelbau und Nordflügel der Propyläen.
437—433 v. Chr.



106. Grundriß der Propyläen.
Nur die schwarz gehaltenen Teile waren ausgeführt, die schraffierten ursprünglich beabsichtigt; sie sind hier nach Dörpfeld ergänzt).

107. Restaurierte Ansicht der Akropolis von Athen.



108. Grundriß der Akropolis zur Zeit des Perikles.

a Propyläen, b Niketempel, c Statue der Athena Promachos, d Erechtheion, e Parthenon, f Standort des alten Hekatompedon das die Pisistratiden vergrößert hatten.

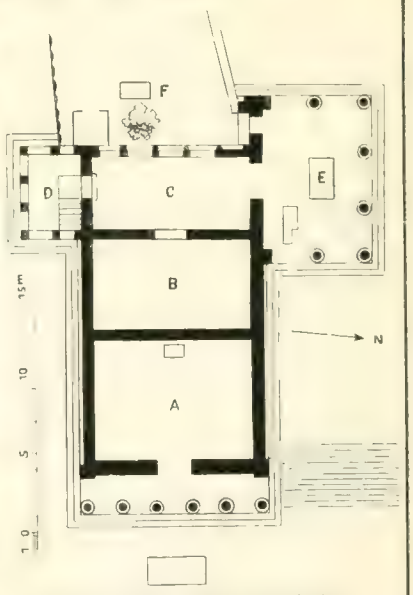
109. Restaurierte Ansicht des Niketempels.

110. Der Niketempel. Vgl. [illegible]

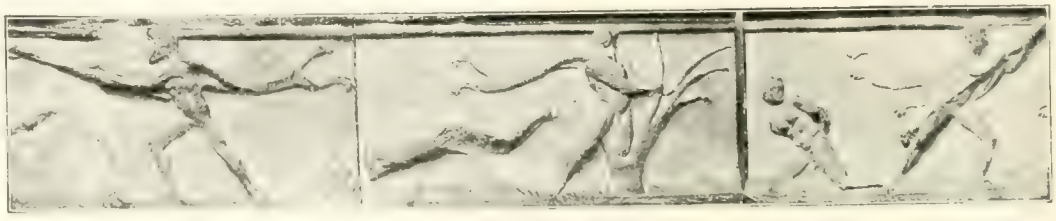
111. Die Korenhalle des Erechtheion. Vollendet 409 v. Chr. Vgl. 113, D.

112. Das Erechtheion von Südosten.

Erläuterung zu 113: A. Heiligtum der Athena Polias mit sechssäuligem Pronaos; B. Heiligtum des Erechtheus, C. Vorraum mit Brunnen, D. Korenhalle (vgl. 111), E. Sechssäulige Nordhalle, F. Umhegter Standort des heiligen Ölbaumes der Athene.

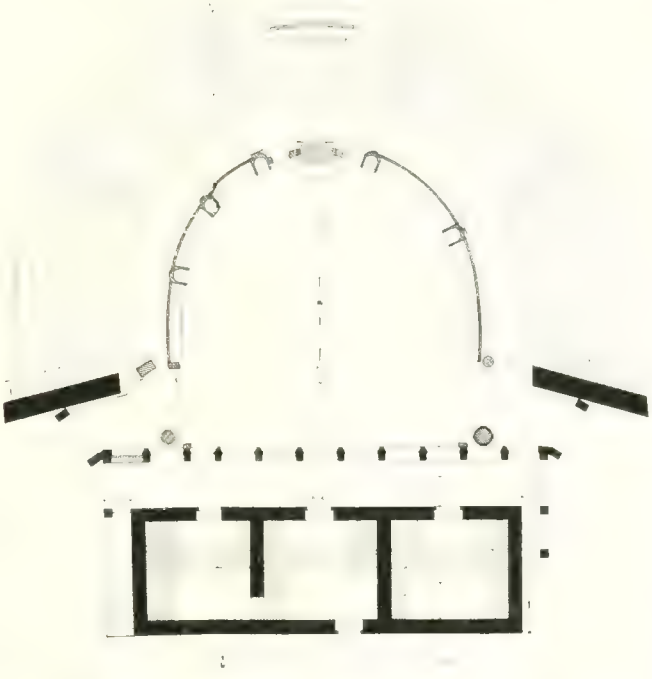


113. Grundriß des Erechtheion.

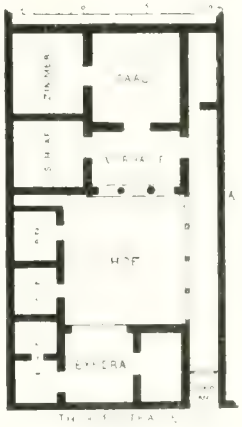


114. Fries (Zophoros) vom Lysikratesdenkmal. Dionysosmythe: Züchtigung und Verwandlung der Tyrrhener in Delphine. Vgl. 98.

115a. Das Theater von Priene. 3. Jahrh. v. Chr. (Vgl. 115b.)



115b. Grundriß des Theaters von Priene.



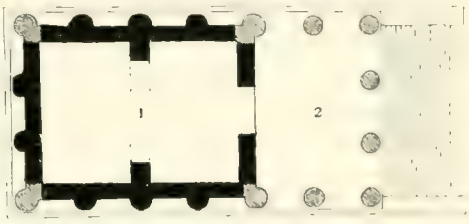
117. Grundriß eines Hauses in Priene.
4. Jahrh. v. Chr.

116. Fries mit Stierschädeln (Bukranien) und Rosetten von Torbau Ptolemaus II. in Samothrake.

118. Ionisches Diagonalkapitell.
Von Priene.

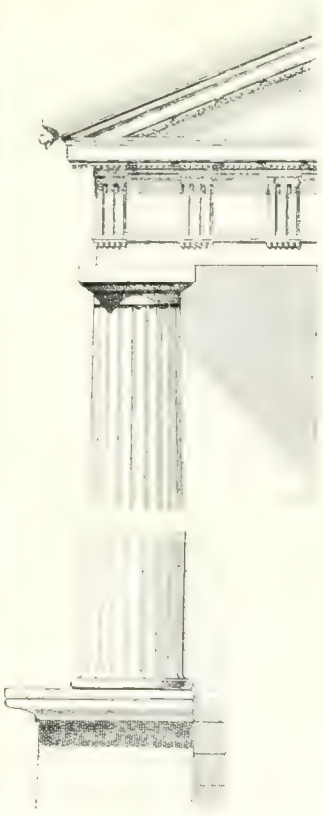
119. Dorischer Tempel von Cori.
Um 100 v. Chr. Vgl. 123.

120. Korinthisches Kapitell vom Rundtempel in Tivoli.
1. Jahrh. v. Chr. Vgl. 124.



121. Grundriß des Tempels der Mater Matuta in Rom. Vgl. 122.

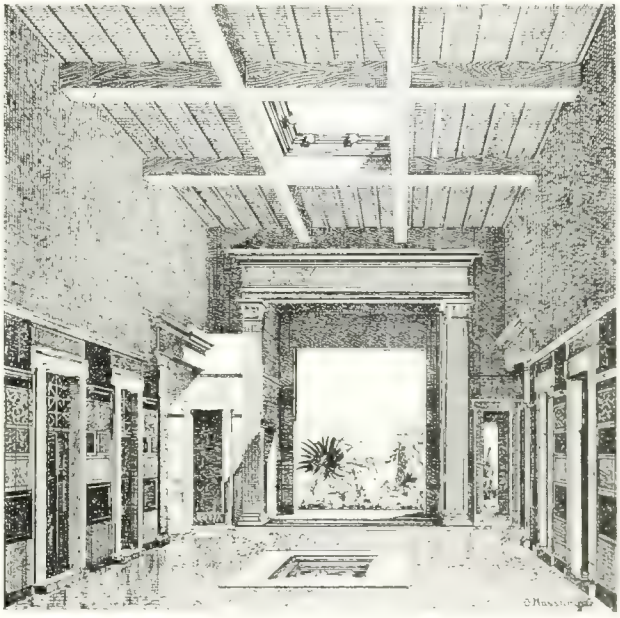
122. Tempel der Mater Matuta (Fortuna virilis) in Rom. 1. Jahrh. v. Chr., später zu einer Kirche umgebaut.



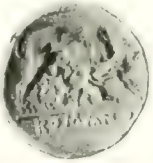
123. Römisch-dorische Ordnung vom Heraklestempel in Cori. Vgl. 114.

125. Bogensystem vom Theater des Marcellus in Rom. Begonnen 13 v. Chr.

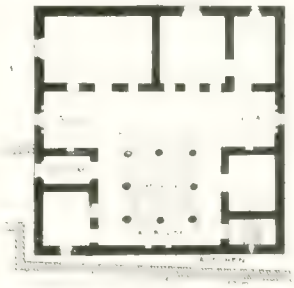
124. Rundtempel bei Tivoli. 1. Jahrh. v. Chr.



126. Atrium mit einer Dekoration, die Steininkrustation nachahmt. Restauration nach Overbeck.

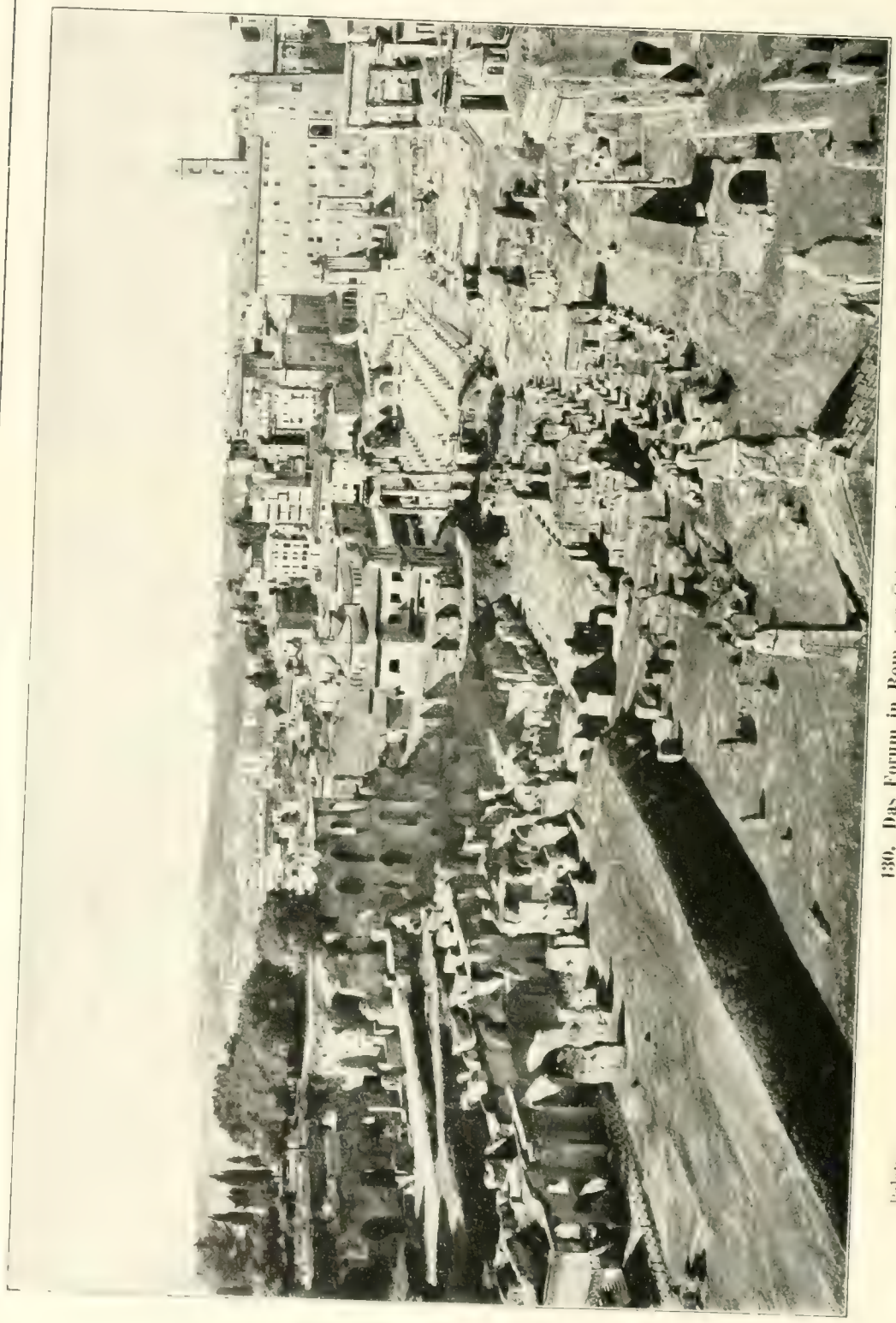


127. Römische Münze mit der Wölfin und Romulus und Remus.



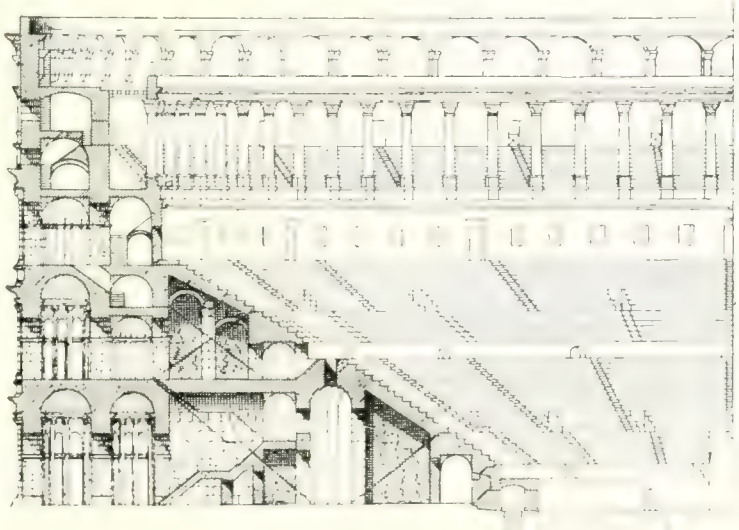
128. Grundriss eines römischen Hauses aus Delos. 2 : 1. Jahrh. v. Chr.

129 a b. Minerva und die Dioskuren. Capuanische Münze.

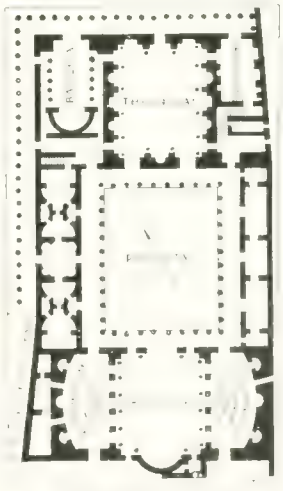


130. Das Forum in Rom, von Osten gesehen.

131. Das flavische Amphitheater (sog. Colosseum) in Rom.
Begonnen unter Vespasian, um das 4. Stockwerk von Titus erhöht, so eingeweiht von Domitian, vollendet

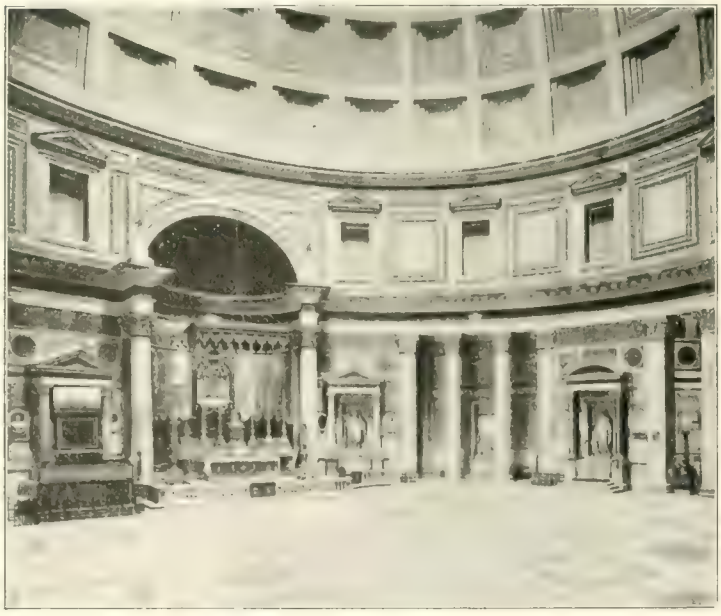


132. Restaurierte Innenansicht und Durchschnitt des Colosseums.
Der beiden unteren Geschosse mit Tonnengewölben, die oberen mit Kreuzgewölben aus Ziegeln und Gußwerk.

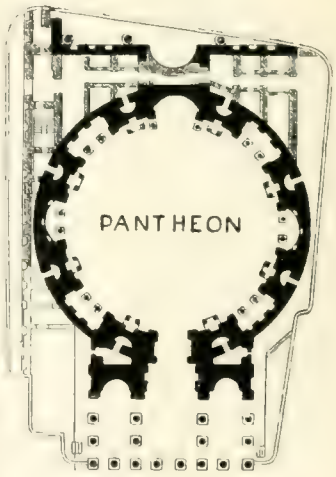


133. Grundriß des flavischen Palastes auf dem Palatin in Rom.

134. Das Pantheon in Rom. Vorbau und Rotunde zwischen 110 u. 125. Vorhalle vor 202. Säulenhöhe 14 m.



135. Blick in die Rotunde des Pantheons.
Wandhöhe bis zum Kuppelansatz 21,80 m.)



136. Grundriß des Pantheons.

137. Die Marc Aurel-Saule in Rom.
174—180.

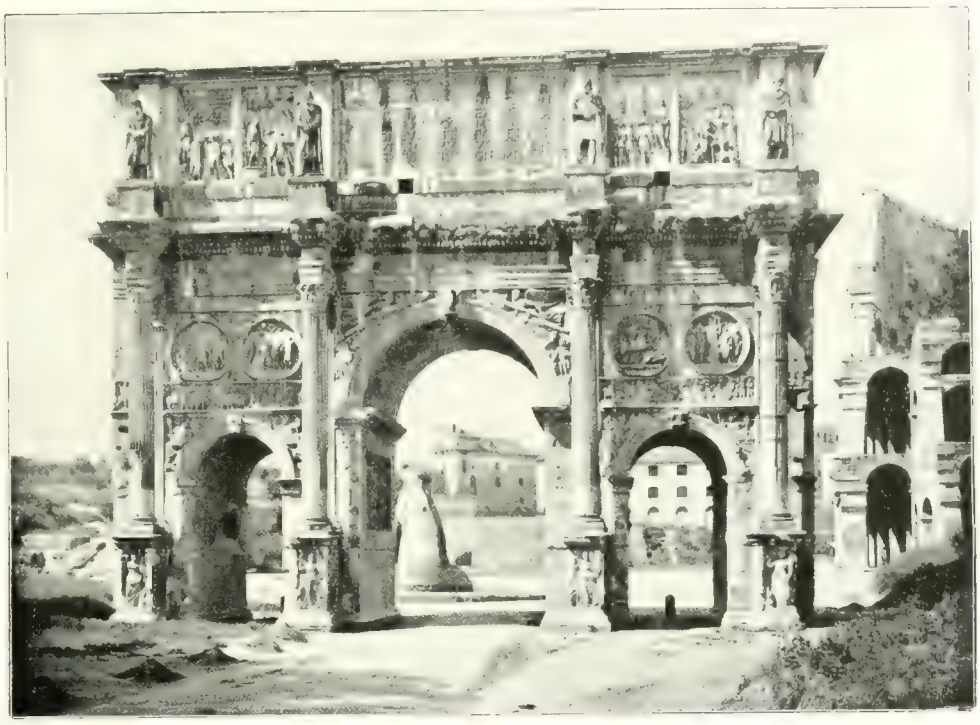
138. Grabmal der Julier in St. Rémy.
Augusteisch.

139. Porta nigra in Trier.

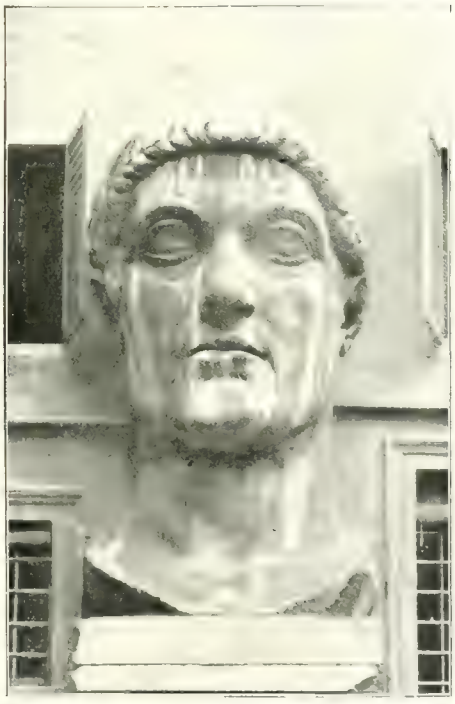
140. Minervatempel zu Tebessa in Nordafrika. Anfang 3. Jahrh.

141. Korinthische Saulenordnung am kleineren Tempel zu Baalbek. Säulenhöhe ca. 13 m.

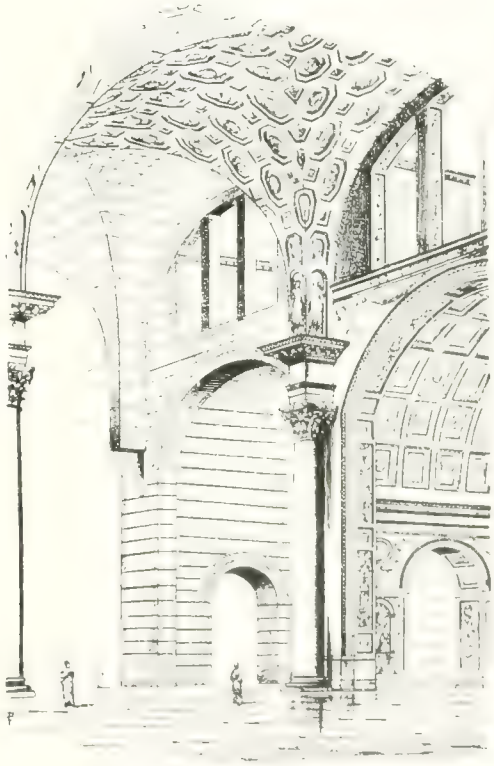
142. Denkmal der Secundinier in Igel bei Trier. 3. Jahrh.



143. Triumphbogen des Constantin in Rom. Südseite. 312.

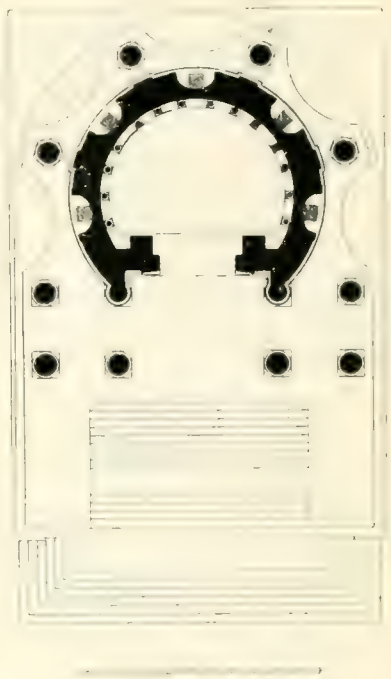


144. Kopf Constantins des Großen.
Rom, Conservatorenpalast.



145. Ergänzung der Constantinsbasilika in Rom. Nach Feldegg.

146. Rundtempel in Baalbek (Heliopolis). Vgl. 147.



147. Grundriß des Baalbeker Rundtempels.

148. Felsentempel der Isis in Petra.
Arabien. Sogenanntes Schatzhaus Pharaos. 2. Jahrh. v. Chr. 30,50 m hoch.

149. Gebälk vom Rundtempel in Baalbek.
Restauriert. Vgl. 146.

150. Ionisches Kapitell und Sphinx aus Marmor vom Schatzhaus der Naxier in Delphi.

151. Perseus tötet die Medusa. Kalksteinrelief. Metope vom mittleren Burgtempel von Selinunt. Palermo.

152. Gorgonenhaupt. Von der Akropolis. Athen.

153. Marmorstatue des Kalbträgers. Marmor. Weihgeschenk des Bupalos. Athen.

154. Heroenrelief aus Sparta. Marmor. Berlin.

155. Europa auf dem Stier. Metope vom Schatzhaus der Sikyonier in Olympia.

156. **Nike von Delos.** Ergänzt nach Studniczka.

157. **Mädchenstatue.** Athen.

158. **Grabfigur aus Marmor, sog. Apoll v. Tenea.** Münchner Glyptothek.

159. **Sitzende Götter.** Vom Schatzhaus der Knidier in Delphi.

160. **Kopf einer Mädchenfigur** von der Akropolis.

161. **Bronzekopf** von der Akropolis, Athen.

162. Orestes tötet Ägisthos. Relief aus Neum

163. Kopf aus Thasos.

166. Weibliche Figur von der Akropolis in Athen

164. Frauenstatue von Anthenor. Athen

165. Bemalte weibliche Figur von der Akropolis. Athen

167. Münze von Knidos. Löwenkopf und Aphrodite.

168. Jünglingskopf von der Akropolis. Athen

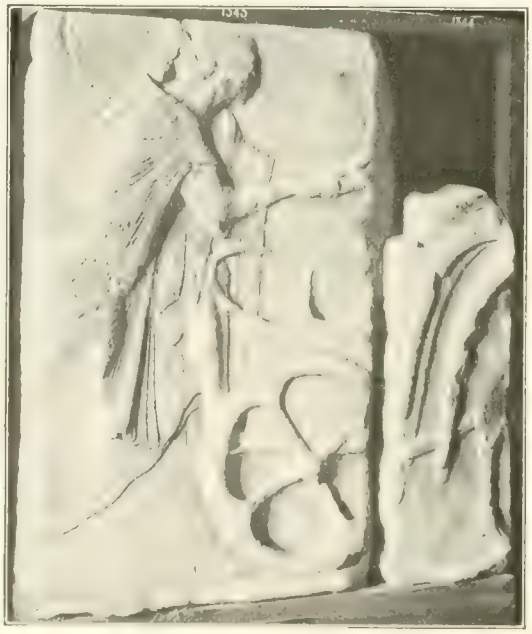
169. Münzen von Naxos und Poseidonia. [illegible]

170. Karyatide aus Delphi. Marmor. Ende 6. Jahrh.

171. Bemalte Grabstele d. Aristion v. Aristokles. Athen. Mitte 6. Jahrh.

172. Athena und Gigant.
Von einem Giebel des Hekatompedon. Marmor. Athen. Ende 6. Jahrh.

173 174. Athenische Münze.
Athenakopf und Eule mit Ölzweig.



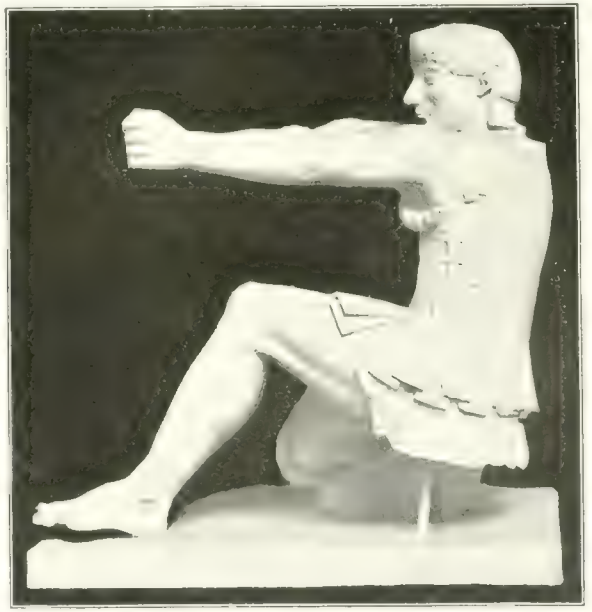
175. Relief eines Siegers im Wagenrennen. Marmor. Athen

176. Frauenkopf vom Weihgeschenk des Euthydikos. Marmor. Athen. Anfang 5. Jahrh.

177. Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. [illegible]

178. Zugreifender vom Ostgiebel des Tempels von Ägina.

180. Figur vom Mittelakroterion des Tempels von Ägina.



179. Bogenschießender Herakles. [illegible]

181. Kampf um Achill. Vom Westgiebel des Tempels von Ägina. München. Nach der älteren Anordnung. Vgl. 177.

182. Gefallener vom Westgiebel d. Tempels von Ägina. München.

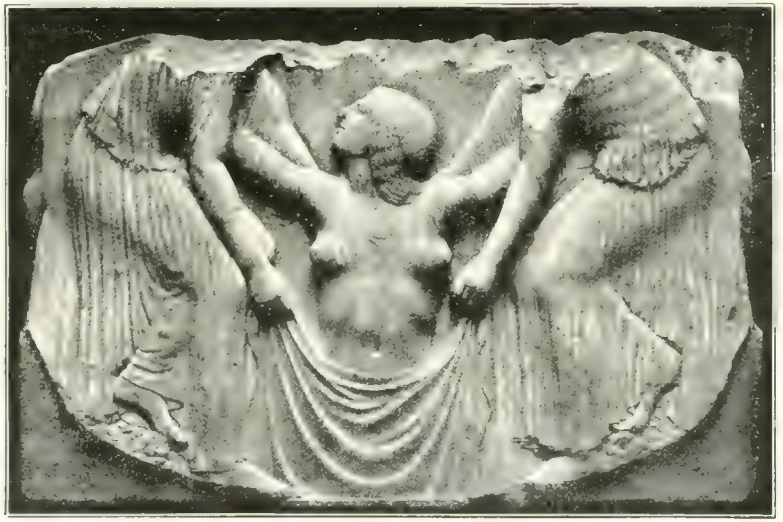
183. Kopf des Wagenlenkers aus Delphi. Vgl. 186. Die Augen aus Glasfluß.

184. Silberne Münze aus Syrakus. Rückseite von 198. Quadriga mit Wagenlenker und schwebender Nike.

185. Zeus u. Hera. Metope vom Heraion zu Selinunt. Palermo.

186. Der Wagenlenker von Delphi. Um 474 v. Chr. Bronze. Höhe 1,80 m. Museum zu Delphi. Vgl. 183.

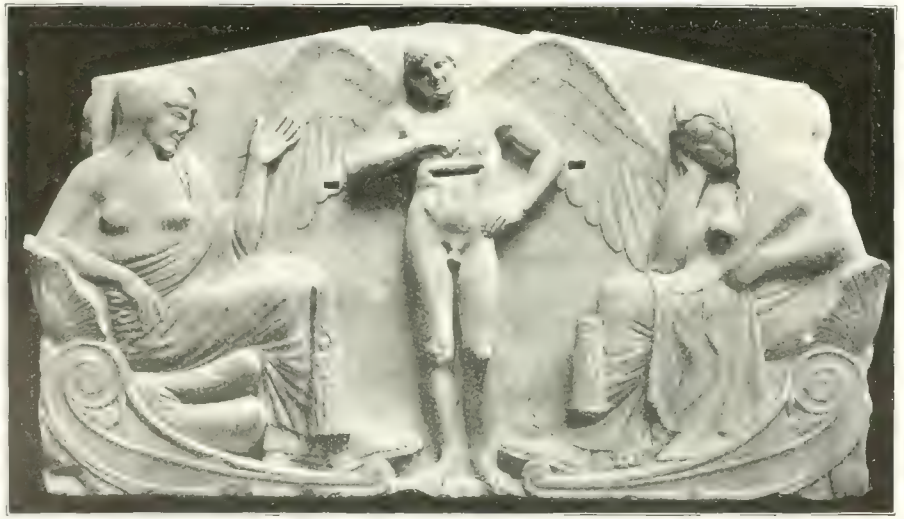
187. Nackte Flötenspielerin.
Rom, Thermenmuseum.



188. Aphrodites Geburt.
Rom, Thermenmuseum.

189. Opfernde Frau.
Rom, Thermenmuseum.

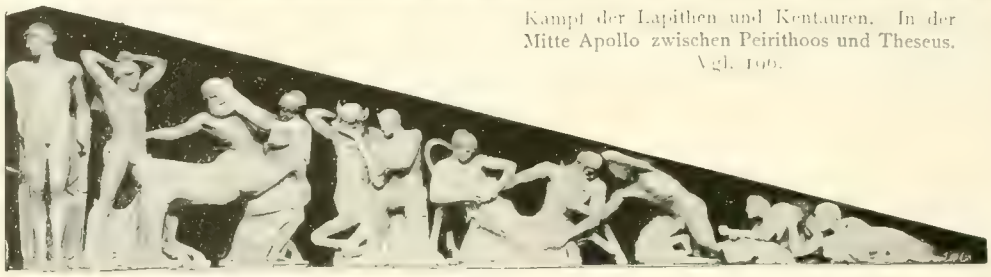
190. Greisin. Rom.



191. Adonismythus. Nach Studniczka. Boston.

192. Jüngling. Boston.

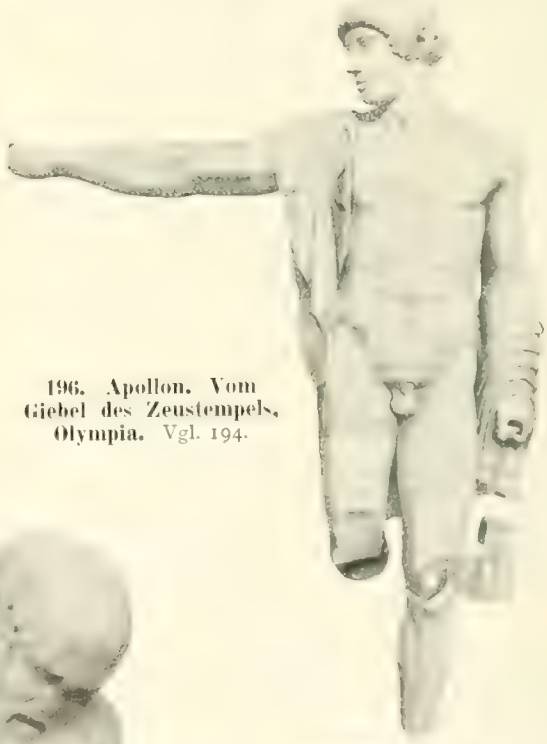
187—192. Marmor-Reliefs vom sog. Ludovisischen Thron. Nach 480



Kampf der Lapithen und Kentauren. In der Mitte Apollo zwischen Peirithoos und Theseus. Vgl. 196.

193 194. Westgiebel vom Zeustempel in Olympia. 470–460 v. Chr.

195. Kopf des Apollon von Olympia.



196. Apollon. Vom Giebel des Zeustempels, Olympia. Vgl. 194.

197. Vom Westgiebel des Zeustempels. Vgl. 193.

198. Münze von Syrakus. Vgl. 184. Kopf der Nymphe Arethusa von 4 Delphinen umgeben.

199. Marmorstatuette der Athena Parthenos von Phidias.
Athen.

200. Goldmedaillon mit dem Kopf der Athena Parthenos.
Petersburg.

201. Elische Münze mit dem Zeuskopf des Phidias.

202. Elische Münze mit dem sitzenden Zeus des Phidias.

203. Zeuskopf. Bronze. Wien.

204. Zeuskopf. [illegible]
Wien. [illegible]

205. Athena und Marsyas von Myron. [illegible] Bronzeoriginals in Rom und in Frankfurt a. M. [illegible]

206. Kopf der Athena von Myron.
[illegible]

207. Doryphoros.
Marmorkopie nach Polyklet. Neapel.

208a. Opfernder Jüngling.
Bronzestatue. Florenz.
Mitte 5. Jahrh. Vgl. 208b.

209. Die Matteische Amazone.
Marmorkopie. Rom, Vatikan.

208b. Kopf des Idolino, der 1530 in Pesaro gefundenen Jünglingsstatue 208a.

210. Münze von Argos.
Kopf der polykletischen Hera u. Thronende Hera.

211. Niobide. Mailand. Marmor. Mitte 5. Jahrh. Banca Nazionale. (1906 in Rom gefunden).

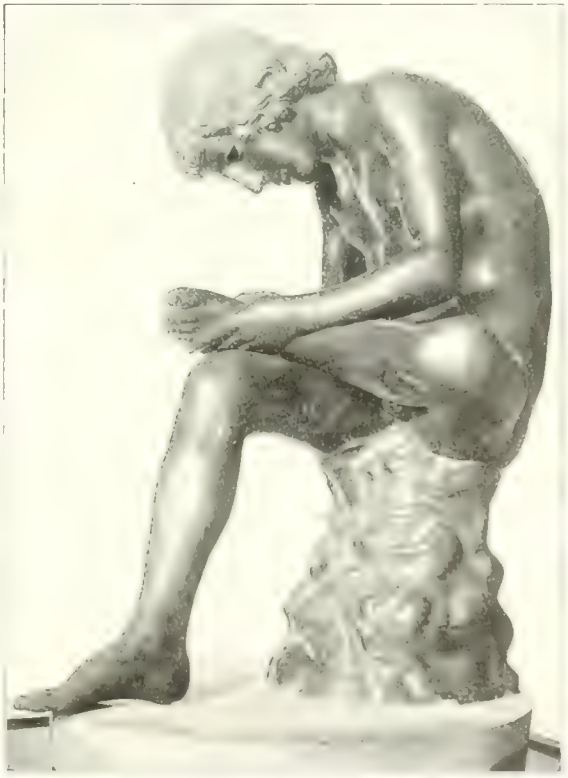
212. Kopf des Diskuswerfers. Nach Myron. Villa Massimi. Vgl. 216.

213. Athena von Myron. Marmorkopie. Frankfurt a. M. Vgl. 205 u. 206.

214. Schmalseite des lykischen Sarkophags aus Sidon. Sphinxe und Kentauren. Konstantinopel.

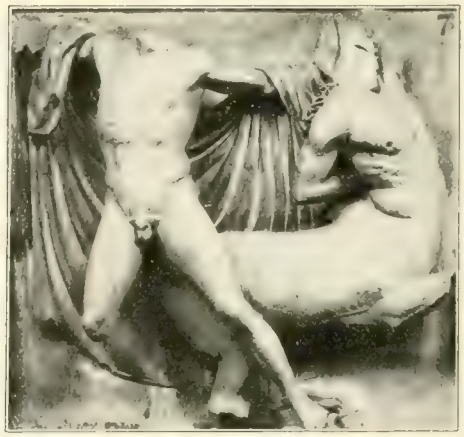
215. Kopf des Diadumenos nach Polyklet. Marmorkopie. Kassel.

216. Diskuswerfer nach Myron. Marmorkopie. Aus Castel Porziano.

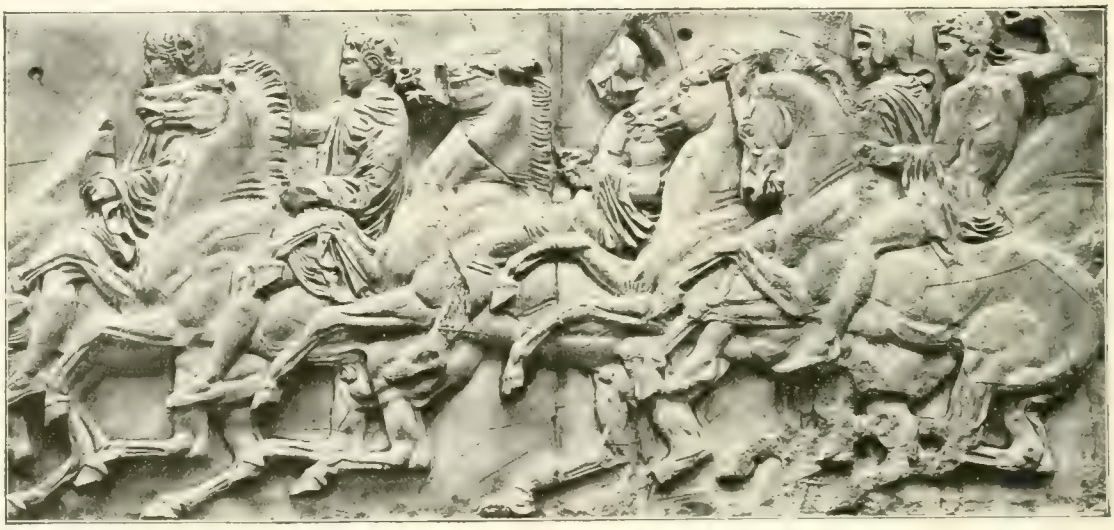


217. Dornauszieher. [illegible]

218. Metope vom Parthenon. Athen.



219. Metope vom Parthenon. London.

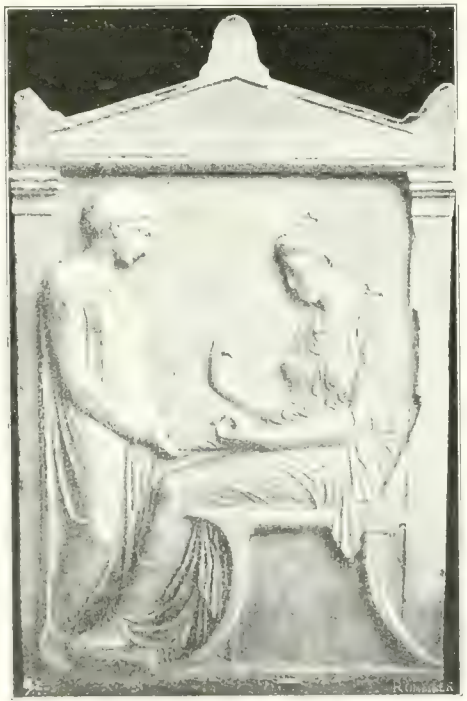


220. Aus dem Reiterzug vom Nordfries des Parthenon. London.

221. Gruppe der sog. Thauschwestern vom Ostgiebel des Parthenon. London.

222. Vom Ostfries des Parthenon. London und Athen

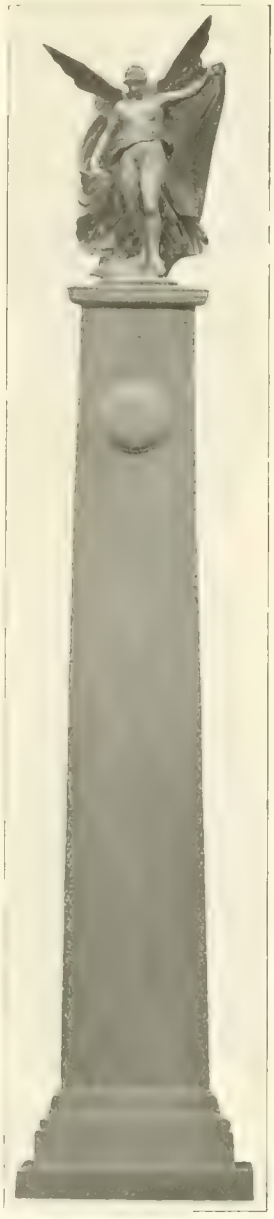
223. Triptolemos zwischen Demeter und Kora.
Aus Eleusis. Athen



224. Grabmal der Hegeso. Athen
Ende 5. Jahrh.

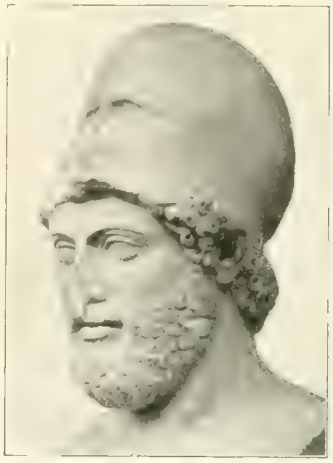
225. Pferdekopf vom Ostgiebel des Parthenon.
London. 85 cm lang

226. Münze von Amphipolis mit dem Kopf Apollons.



227. Rekonstruktion der Säule mit der Nike des Paionios. Um 450. Die Nike 2,16 m hoch. Olympia.

228. Kopf in Petersburg.



229. Perikles. Marmorkopie. Berlin.

230. Nike, die Sandale knüpfend.
Von der Balustrade des Niketempels. Athen. Vor 407 v. Chr.

231. Hermes Propyläos. Marmorkopie nach Alkamenes. Konstantinopel.

232. Bronzestatue von Antikythera. Im Meer gefunden. Athen.

233. Nereide vom Nereidendenkmal von Xanthos. Marmor. London. Ende 5. Jahrh.

234. Vom Amazonenfriese des Mausoleums zu Halikarnassos. Marmor. Vom Skopas. London.

235. Hermes des Praxiteles. Olympia. 1877 gefunden. Vgl. 238.

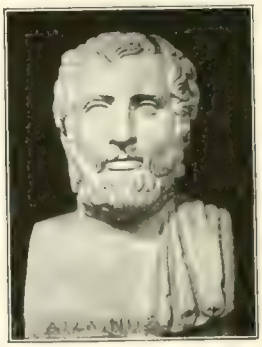
236. Kopf des Hermes. Vgl. 235.

237. Kopf des Eubuleus aus Eleusis. Athen.

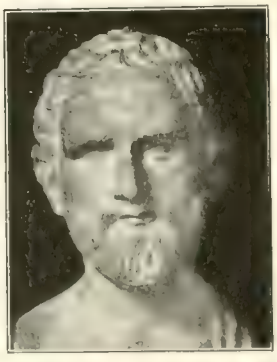
238. Demeter von Knidos. Marmor. London. Um 350.

239. Sarkophag der Klagefrauen aus Sidon. Schmalseite. Marmor. Konstantinopel.

240. Niobe. Marmorkopie. Florenz.



241. Aeschines. Marmorkopie. Rom.



242. Demosthenes. Bronze aus Herculaneum. Neapel.

243. Sophokles. Marmorkopie. Rom, Lateran.

244. Apoxyomenos nach Lysippos.
[illegible]

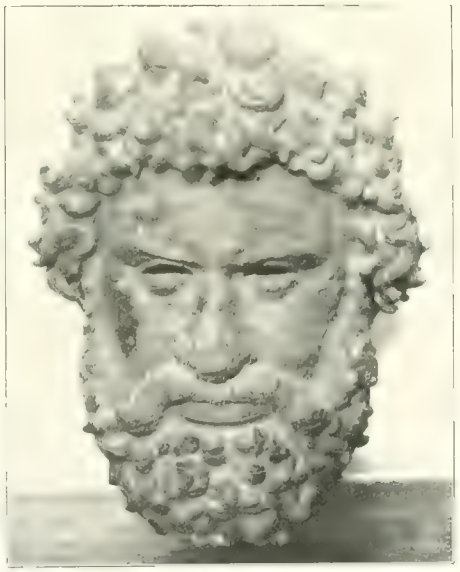
245. Ruhender Hermes. Bronze. Aus Herculaneum. Neapel.

249

247

248

246. Münze des Lysimachos mit Alexanderkopf.
247 u. 248 des Demetrios mit der Nike auf dem Schiff. Vgl. 252



249. Kopf eines olympischen Siegers.
Bronze. Olympia

250. Alexander der Große.
Goldmedaillon aus Vetren. Berlin

251. Der Alexandersarkophag aus Sidon. Rückseite. Marmor, bemalt. Letztes Drittel des 4. Jahrh. v. Chr. Konstantinopel.

252. **Nike von Samothrake.** Marmor. Paris, Louvre.

253. **Das Mädchen von Antium.**
Marmor. Rom, Thermenmuseum.

254. **Der Knabe mit der Gans.**
Marmor. Rom, Kapitol.

255 u. 256. **Münze Ptolemäos I. Soter.**

257. **Menandros.** Marmor. Kopenhagen.

259. Rekonstruktion des Altars von Pergamon. Berlin.
Der Zeusaltar wurde um 175 v. Chr. unter Eumenes II. errichtet.

258. Schlafende Erinnys
Medusa Ludovisi. Rom. Thermen.

260. Kopf eines Pergameners.
Marmor. London.

Alkyoneus. Athene Ge. Nike.
261. Athenagruppe vom Pergamenischen Zeusaltar. Berlin. Höhe 2,25—2,30 m.

262. Weiblicher Kopf. Marmor.
Aus Pergamon. Berlin.

263. Attalos I. Marmor.
Aus Pergamon. Berlin.

264. Galater und sein Weib. Marmor.
Aus Pergamon. Rom.

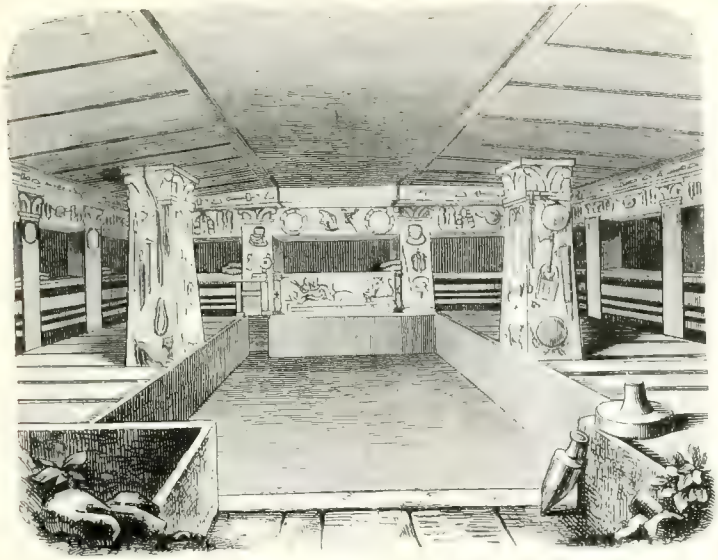
265. Sitzender Faustkämpfer.
Rom.

266. Venus von Milo. Parischer Marmor. Paris, Louvre. 1820 gefunden. 2. oder 1. Jahrh. v. Chr.

267. Laokoon. Marmor. 1506 auf dem Esquilin in Rom gefunden. Rom, Vatikan. Mitte des 1. Jahrh. v. Chr. Von Agesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos.

268. Kentaurenkopf. Marmor. München

269. Torso vom Belvedere. Marmor. 1. Jahrh. v. Chr. Rom, Vatikan.

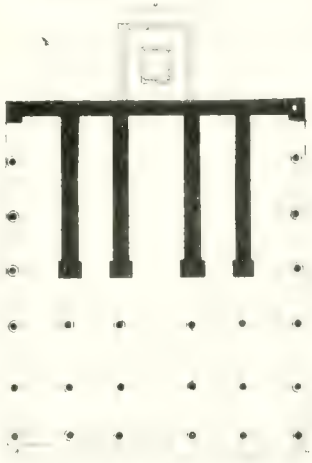


270. Etruskische Grabkammer mit bemalten Flachreliefs, die das Hausgerät und Waffen darstellen. Cervetri.

271. Tonplatte aus Cervetri. Ebiloktet am Altar und die Seelenschlange. 6. Jahrh. Paris, Louvre.

274. Wandmalerei aus Corneto. Tomba dell' Orco.

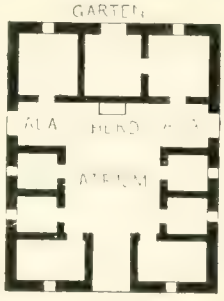
272 u. 273. Schwarze Bucchero-gefäße. Paris.



275. Grundriß des Tempels der Juno [illegible]

276. Tanzbilder [illegible]

277. Bemalter Tonsarkophag mit den Bildnissen der Verstorbenen. Aus Caere. Rom, Villa di Papa Giulio.



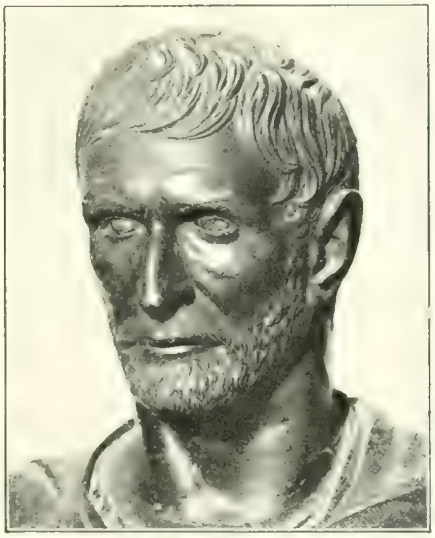
278. Altitalisches Haus.

279. Gemme mit Darstellung der Helden vor Theben. Berlin.

281. Bronzestatue des Aulus Metilius (Arringatore). Im trasimenischen See gefunden. Florenz.

280. Bemalte Alabasterurne aus Volterra. Das Relief zeigt die Sage, wie Aktaeon von Hunden zerrissen wird.

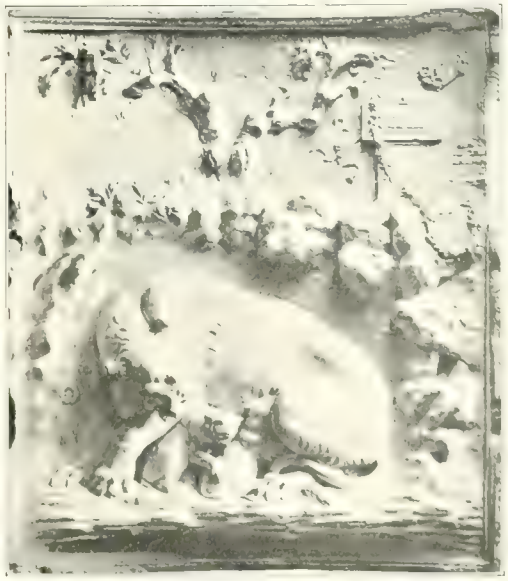
282. Pompejus. Marmor. Kopenhagen.



283. L. Junius Brutus. Bronze. Rom, Kapitol.

284. Cicero.
Marmor. Rom, Vatikan.

285. Augustus von Prima Porta. Rom, Vatikan.



286. Lowin mit Jungem. [illegible]
Brunnenhaus. [illegible]

Reliefs von dem Marmoraltar der kaiserlichen Friedensgöttin (Ara pacis Augustae) in Rom 9 n. Chr. geweiht.

287. Rankenwerk v. d. Arapacis.

288. **Opfer von Schwein, Schaf und Stier** Suovetaurilien). Paris.

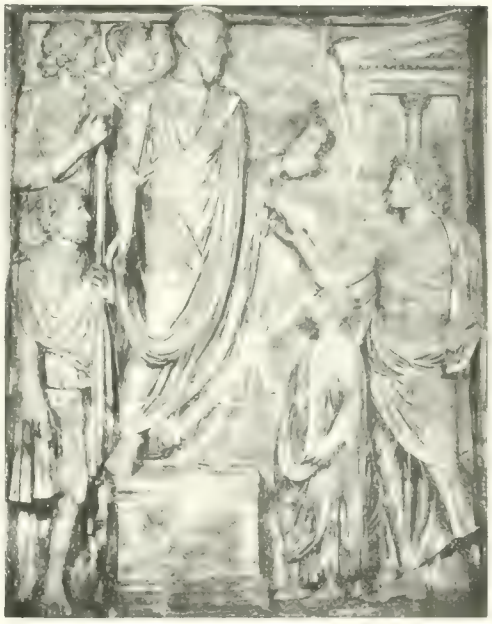
291. **Augustus.** Sardonyx Blacas. London. Brit. Mus.

289. **Die Familie der Oktavia.**

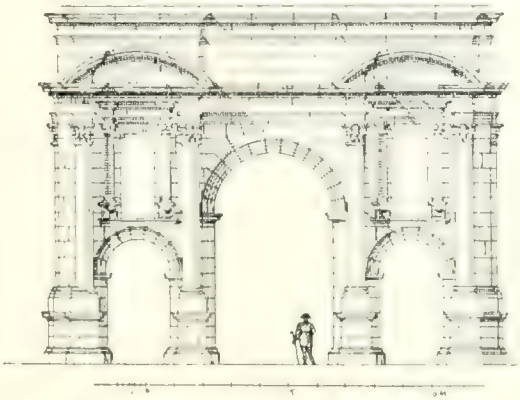
290. **Die Erde und zwei Luftgöttinnen** (Tellus und Aura).

292. Relief vom Titusbogen in Rom.

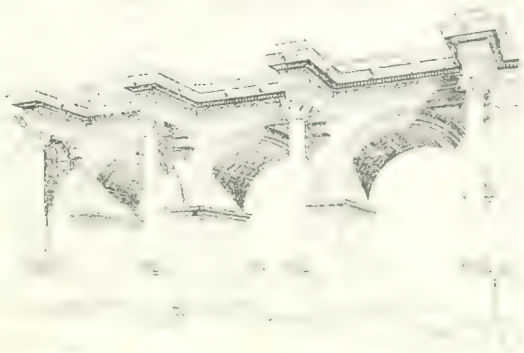
293. Antinousrelief. Rom, Villa Albani.



294. Hadrian verkündigt die Apotheose Sabinas. Rom, Kapitol.

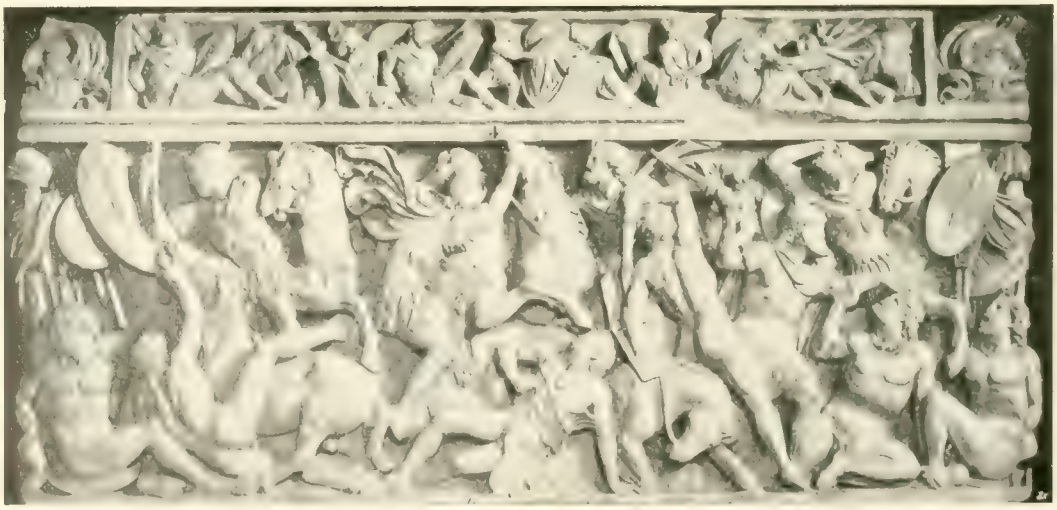


295. Der Trajanbogen in Timgad, Nordafrika.



296. Das Stadttor von Adalia, Kleinasien.

297. **Bronzene Reiterstatue des Kaisers Mark Aurel.** [Rom, Kapitol.



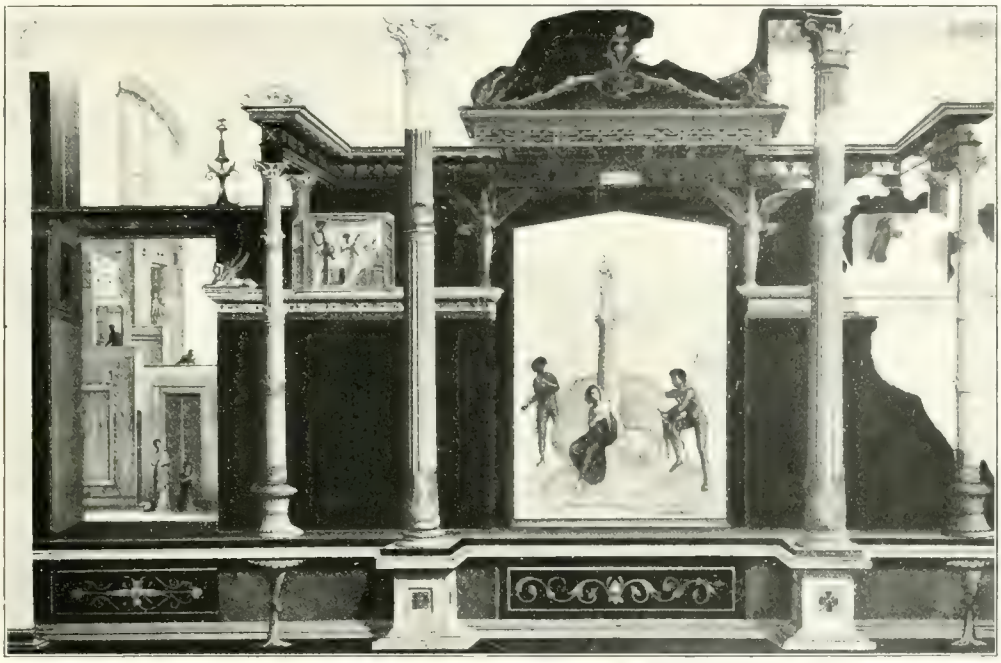
298. **Galliersarkophag Ammendola.** Rom, Kapitol.

299. Fußbodenmosaik der Alexanderschlacht. Ausschnitt. Aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel.

300. Herakles schilt die Argonauten wegen ihrer Untätigkeit auf Lemnos.
Malerei von einem Krater aus Orvieto.

301. Das Opfer der Iphigenie. Wandbild aus Pompeji. Neapel.

302. Marmorkandelaber.
Neapel.



303. Wandmalerei aus dem Hause der Livia (der Mutter des Tiberius) auf dem Palatin in Rom

304. Pilasterornament.
Marmor. Rom. Lateran.

305. Römische Kupfermünze.
Germanicus als Besieger der Germanen.

306. Doppelbildnis. [illegible]

307. Alabastron. Gefäß für Salben.

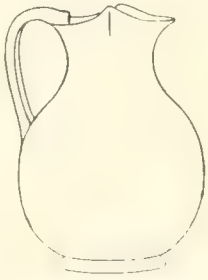
309. Gelage. Vasenmalerei im Stile des Brygos. London.

308. Lekythos. Flasche für Öl oder Salben.

311. Krater. Mischkrug.

310. Kylix. Trinkschale.

312. Stamnos. Krug.



313. Oinochoe. Weinkanne.

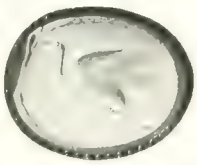
316. Silberne Amphora Vorratsgefäß mit Darstellung von Skythen. Aus Nikopol, Südrußland. St. Petersburg.

314. Hydria. Dreihenklige Wasserkanne.

315. Kantharos. Zweihenkliger Becher.

317 Pelike. Zweihenkliger Krug.

318. Die sog. Françoisvase. Attischer Krater von Klitias und Ergotimos mit mythischen Darstellungen in 5 Streifen. Aus Chiusi. Florenz. 6. Jahrh.



319. Geschnittener Stein (Gemme) mit Kopf [illegible]

320. Attische Hydria mit Stieropfer. Leipzig, Kunstgewerbemuseum. 5. Jahrh.

a

b

Odysseus [illegible]

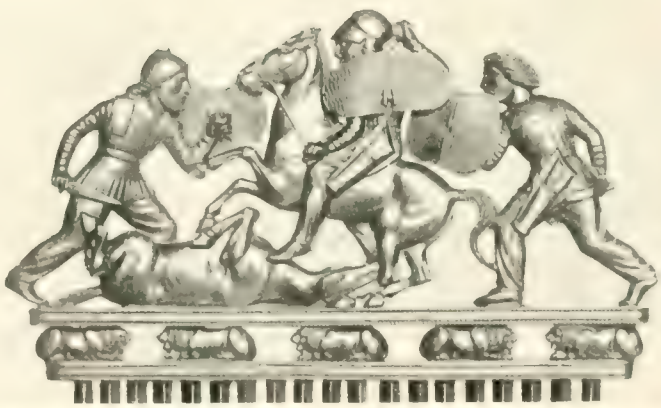
321 a b. Attischer Skyphos (Becher). [illegible] Berlin.

322. Sog. Schale des Sosias.
5. Jahrh. Berlin.

323. Reiter. Schale von Onesimos. 1. Hälfte 5. Jahrh.

324. Schale von Euphronios. Krieger im Hinterhalt.
1. Hälfte 5. Jahrh.

325. Bemalte Tonfigur aus Böotien. 4. Jahrh. Leipzig, Kgm.



326a. Goldener geschnittener Kamm mit Skythenschlacht.
1913 in Solokha (Südrußland) gefunden. Mitte 4. Jahrh. Petersburg.
Nach Starye Gody.

326b. Goldplatte mit d. Darstellung v. Skythen, die aus einem Horn trinken.

327. Dreifuß aus dem Isistempel von Pompeji.

328. Kupferner Heißwasserkessel auf Bronzefüßen. Aus Pompeji. Neapel.

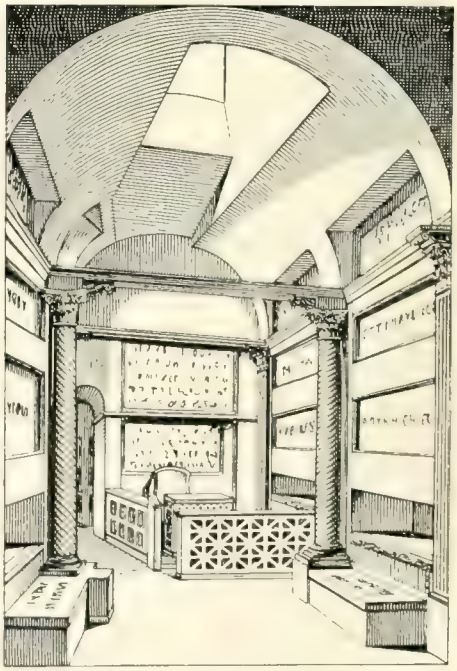
329. Farnesische Onyxschale mit Darstellung einer Verherrlichung Ägyptens. Aus Rom. Neapel.

330. Griechische Silberkanne [illegible]

331. Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe. Rom. Die Verstorbene als Betende (Orantin), daneben als Eheschließende und Mutter (oder zwischen dem Pädagogen und der Kirche als Mutter). 2. Hälfte 1. Jahrh.

332. Teil eines Konsular-Diptychons. Elfenbein. Zirkusszenen. Liverpool. Anfang 5. Jahrh.

333. Grabanlage in Palmyra. 2. Jahrh.



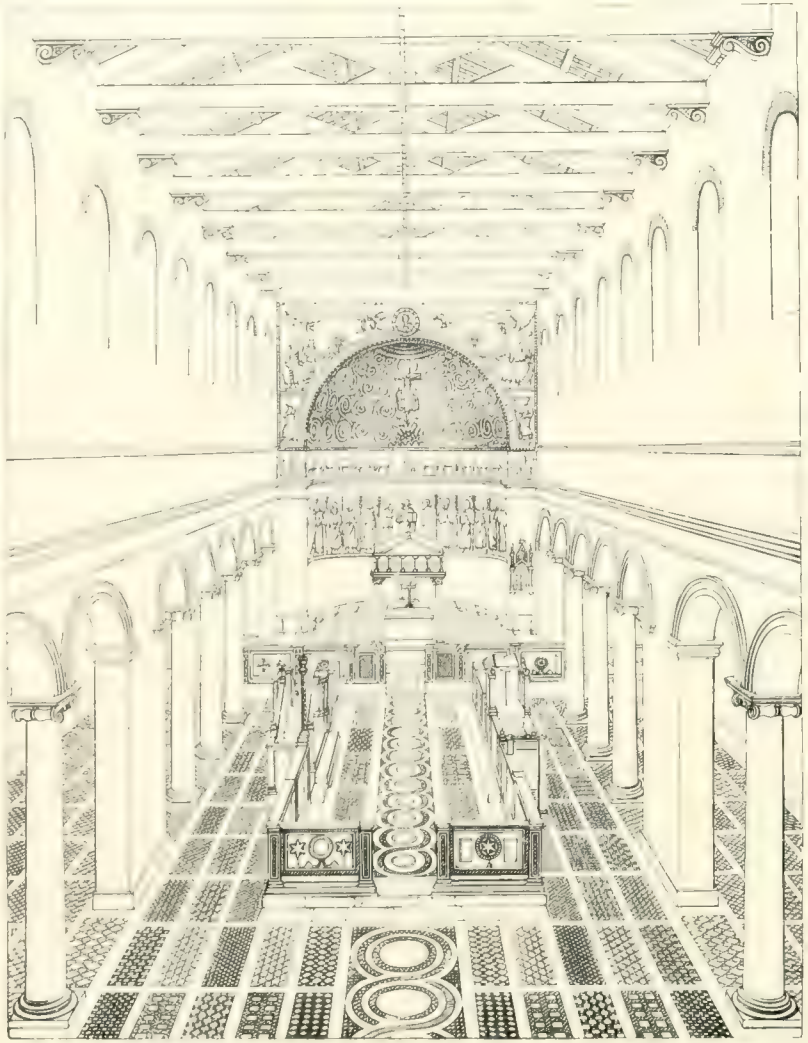
334. Papstkrypta im Cömeterium des hl. Callistus. 3. Jahrh. Rom. Restauration nach de Rossi.

Oben [illegible] Petrus [illegible] [illegible] [illegible] Oben
Unten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

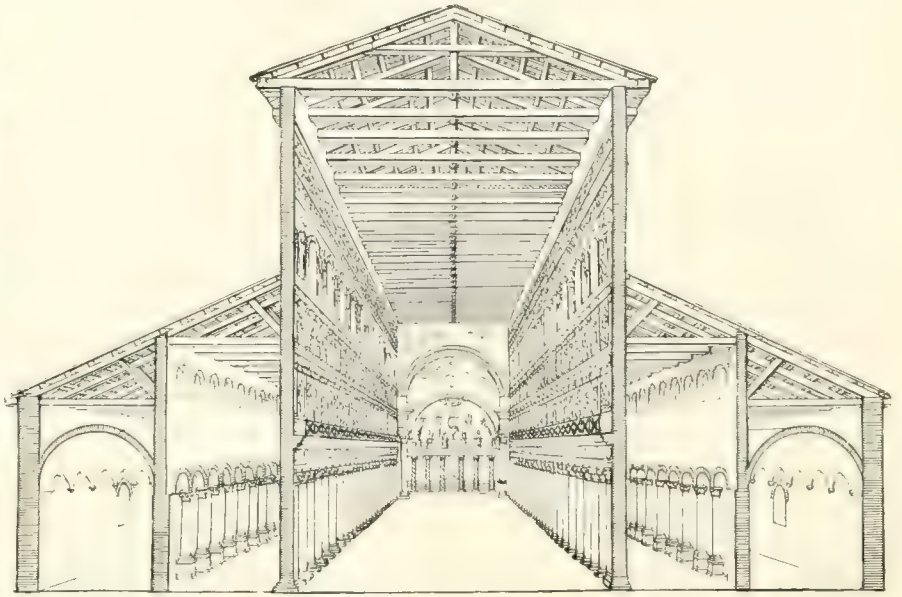
335. Sarkophag des Junius Bassus (gestorben 37[illegible]). Marmor. Grotten der [illegible] Rom.

336. Bischofsstuhl des Maximian. [illegible]
6. Jahrh. Ravenna Dom. Vgl. [illegible]

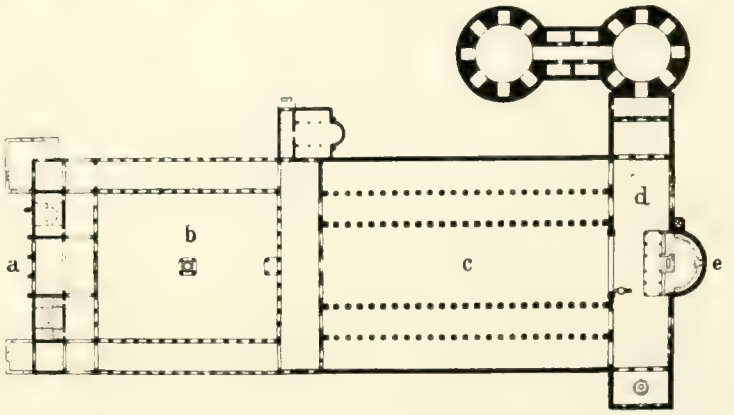
337. Der gute Hirte. [illegible]
[illegible]



338. S. Clemente in Rom. Im 12. Jahrh. wiedererbaut auf Grund der alten Basilika, von der noch der Choreinbau herrührt.

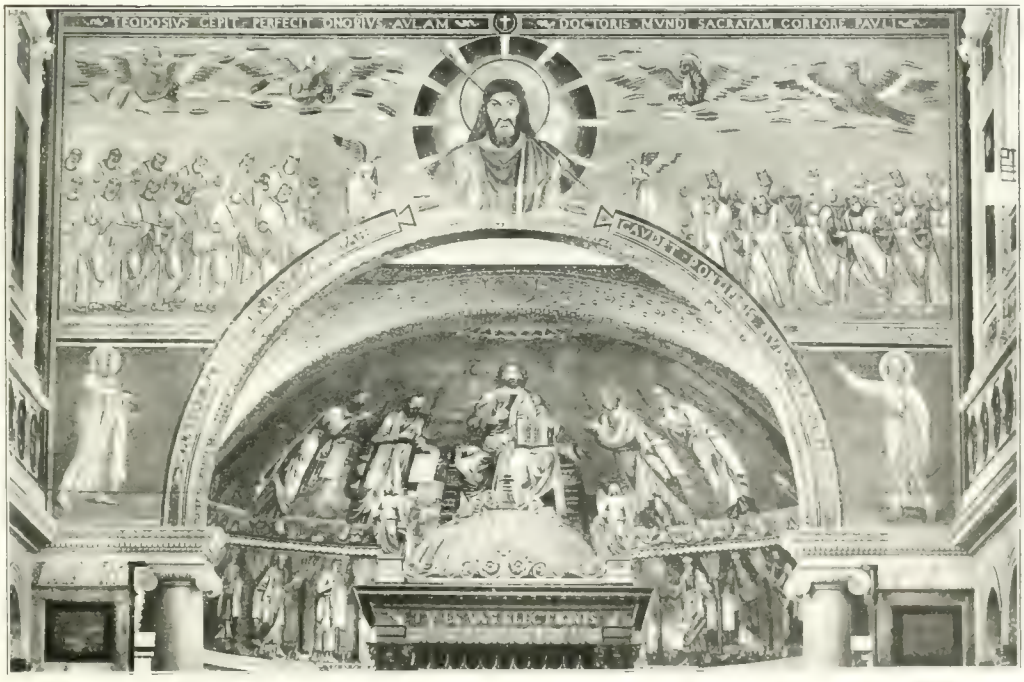


339. Die alte Petersbasilika in Rom. Innenansicht. Rekonstruktion. Vgl. 340.

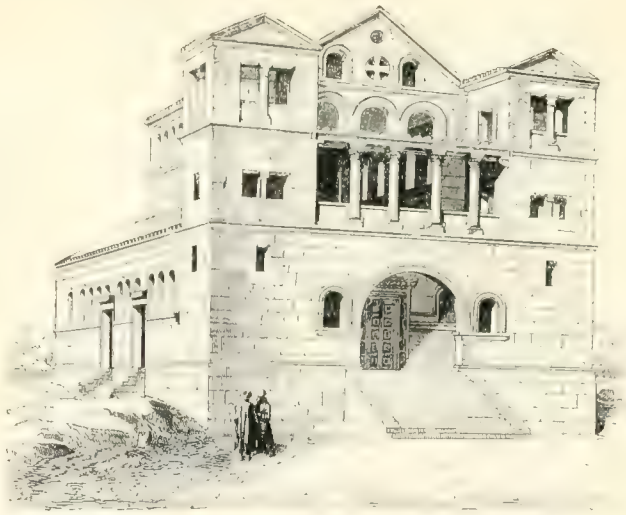


340. Grundriß der alten Petersbasilika des 4. Jahrh. (Im 16. Jahrh. abgebrochen). a) Dreiteiliges Vorhaus, b) Atrium mit dem Lauhrunnen in der Mitte, c) Basilikaartiges Gemeindehaus, d) Querschiff, e) Apsis mit dem Altar.

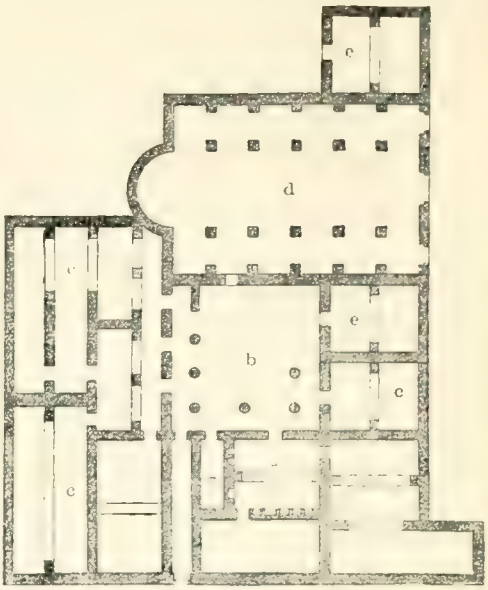
341. Die Paulskirche in Rom. 1823 annähernd im Stil des 4. Jahrh. wiederaufgebaut. Die Kassettendecke barock.



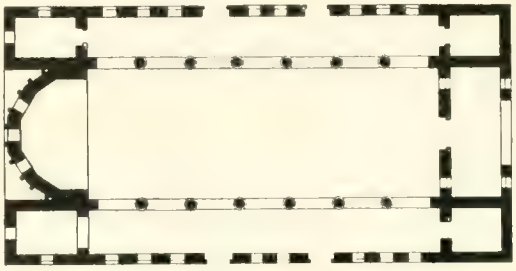
342. Apsismosaik in S. Paul vor den Mauern von Rom. Vgl. 341.



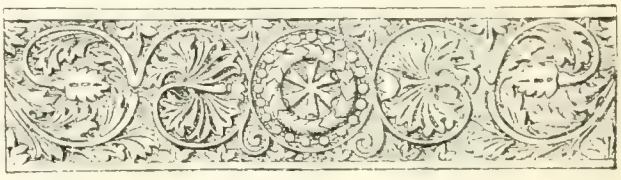
343a. Kirche von Turmanin in Syrien. Nach de Vogüe. 5. Jahrh.



345. Kirche u. Klosteranlage in Schakka (Syrien). 5. Jahrh. a) Klostereingang, b) Hof, c) Klostergebäude, d) Kirche, e) Türme.



343b. Basilika von Turmanin.

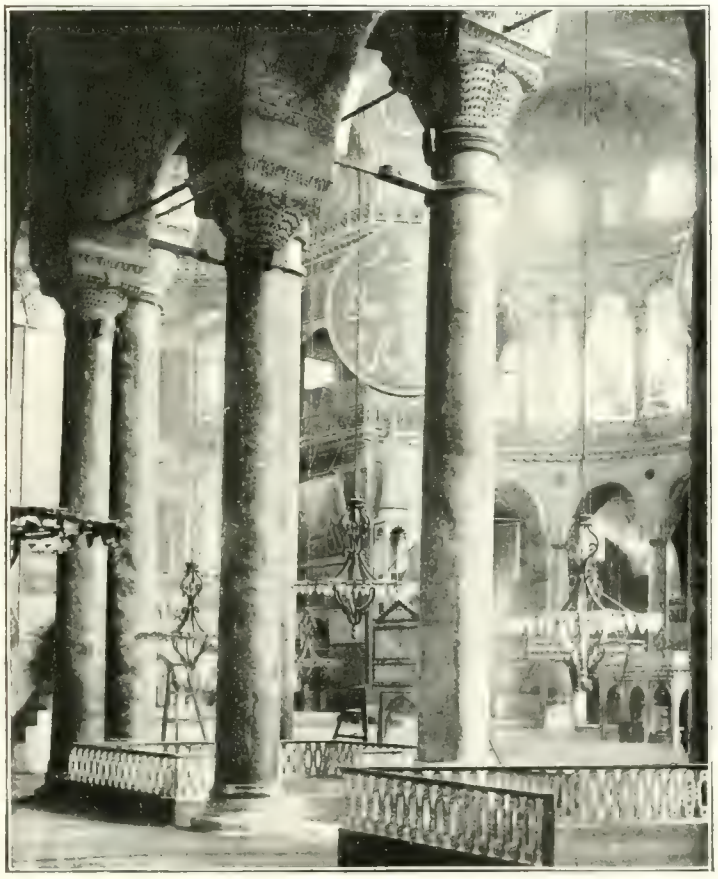


346. Türsturz aus Ruweha (Syrien). 5.—6. Jahrh.

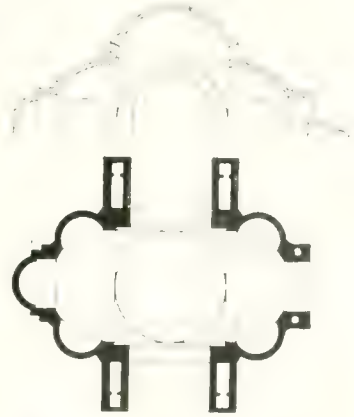
344. Kleiderbesatz. Seide gewebt. Achmim. 6. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

347. Kuppelraum der Sophienkirche. Kuppelhöhe 56 m. Durchmesser der Kuppel 31,5 cm. Vgl. 348 u. 349.

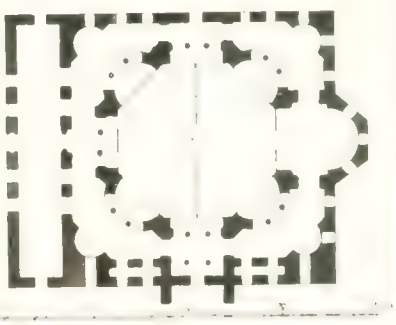
348. Sophienkirche in Konstantinopel. Die Minarets und Kuppelaufbauten Grabbauten aus türkischer Zeit. Die Sophienkirche nach dem Brande der von Konstantin angelegten Kirche 532—37 von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet erbaut. Die Kuppel 558 durch Erdbeben zerstört und unter Justinian wiederhergestellt.



350. Blick in die Sophienkirche.



349. Grund- und Aufriß der Sophienkirche ohne die späteren Anbauten und im gegenwärtigen Zustand. Nach Choisy.

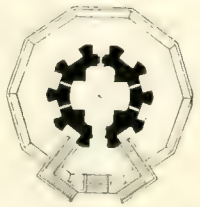


351. Grundriß von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel.

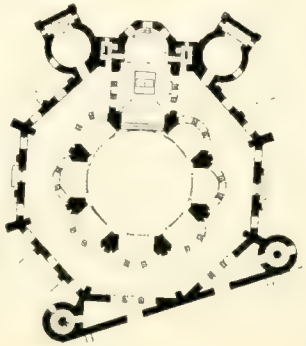
352. **S. Apollinare Nuovo.** Inneres. Ravenna.

353. **Kaiserin Theodora mit Gefolge.** Mosaik in S. Vitale. 6. Jahrh. Ravenna.

354. **Sog. Zangenornament** und **Kymation** vom Grabmal des Theodorich. Vgl. 96.



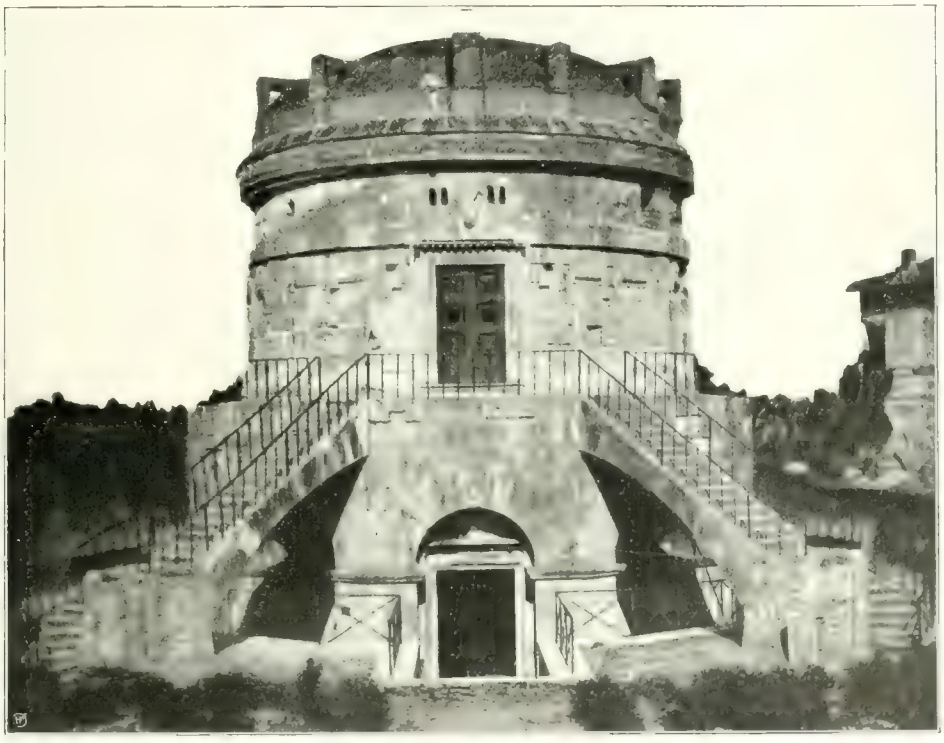
355. **Theodorichgrab,** Grundriß. Vgl. 359.



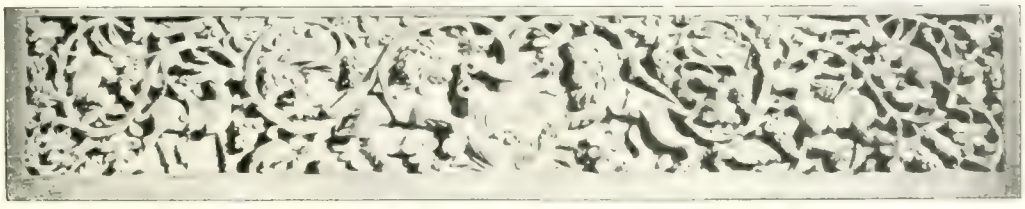
356. **San Vitale.** Ravenna. Grundriß.

357. **Kapitell aus S. Vitale.** Ravenna.

358. S. Apollinare in Classe der alten Hafenstadt von Ravenna. Seiten- und Choransicht mit freistehendem Glockenturm.



359. Das Grabmal Theodorichs in Ravenna. V. J. 354–355.



360. Elfenbeinschnitzerei von der Kathedra des Maximian.

361. David als Hirt mit der Melodie. 10. Jahrh.
Paris, Nationalbibliothek.

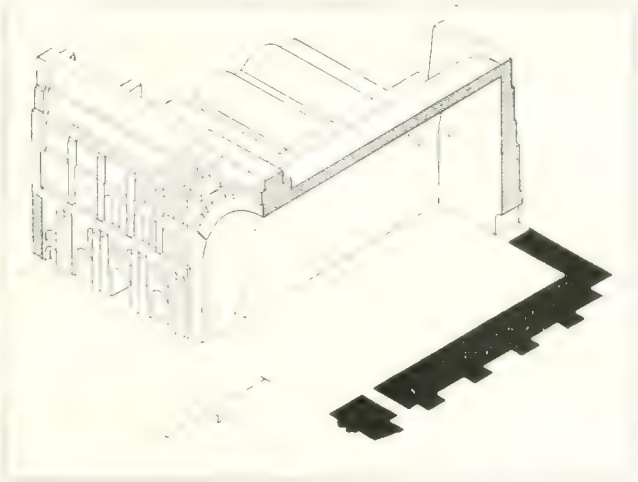
362. Elfenbeinrelief eines Engels.
10. Jahrh. London, Brit. Mus.

363. Teil eines Altarvorsatzes Pala d'oro mit Email.
10. Jahrh. Venedig, Markuskirche.

364. Der hl. Gregor. Mosaik. Kiew, Sophienkirche.
11. Jahrh.

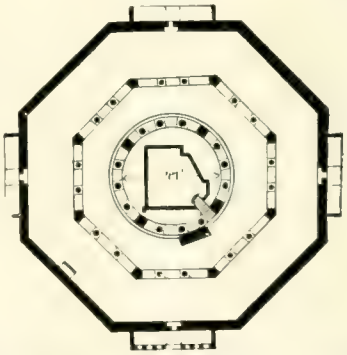
365. Sapors I. Triumph über Valerian. 3. Jahrh. Sassanidisches Felsrelief in Nakschi i Rustem. Nach Sarre.

366. Sassanidische Schale. Der König auf der Löwenjagd. Silber getrieben. 5. Jahrh.

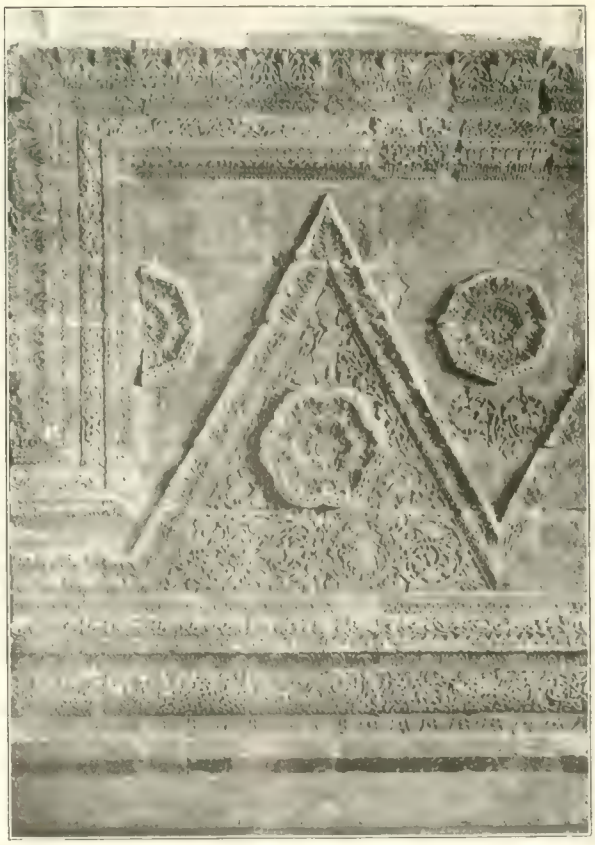


367. Aufriß u. Grundriß des Palastes von Ktesiphon. Breite der Fassade 91 m, der Tonnenwölbg. 25 Stm. Vgl. 368. Nach Choisy.

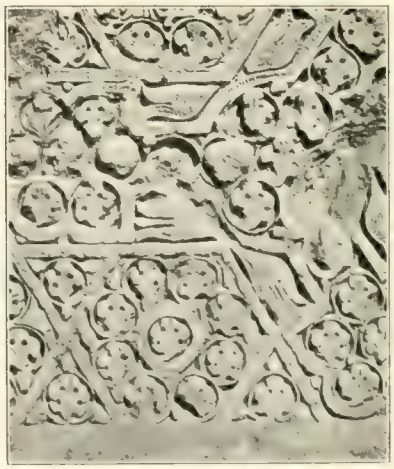
369. Der Felsendom in Jerusalem (Omar-Moschee), 691 begonnen auf dem Grund des salomonischen Tempels. Die doppelte Holzkuppel über der Mauertrommel Anfang des 11. Jahrh. aufgesetzt, seitdem wiederholt restauriert. Vgl. 370.



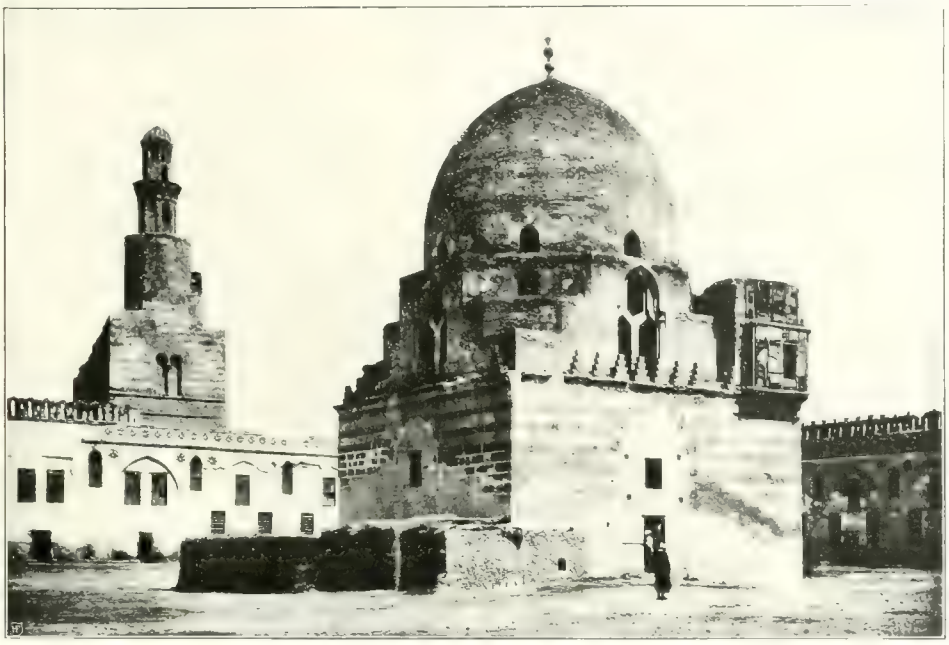
370. Felsendom in Jerusalem. Grundriß. Vgl. 369. Der Fels, der Muhammedanern und Juden als Erdmittelpunkt gilt, in der Mitte des überkuppelten Rundbaus.



371. Steinsockel der Ruine von Mschatta. Teilstück. Anfang 8. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



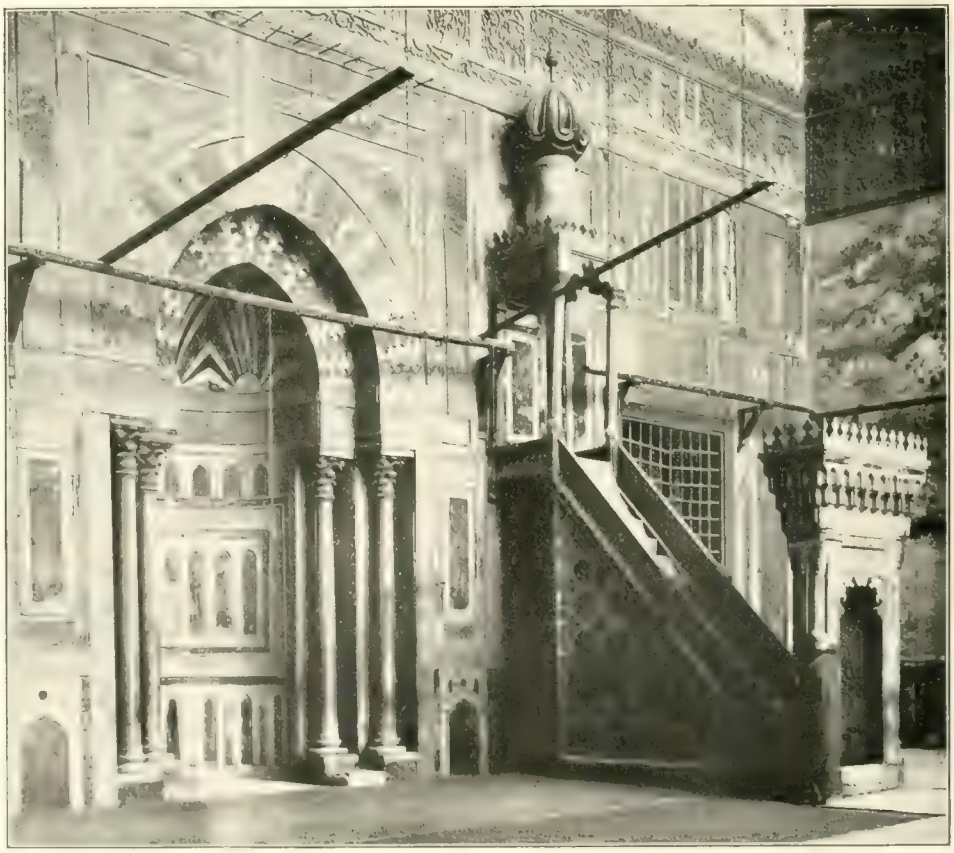
372. Stuckornament aus Samarra. 9. Jahrh. Nach Sarre.



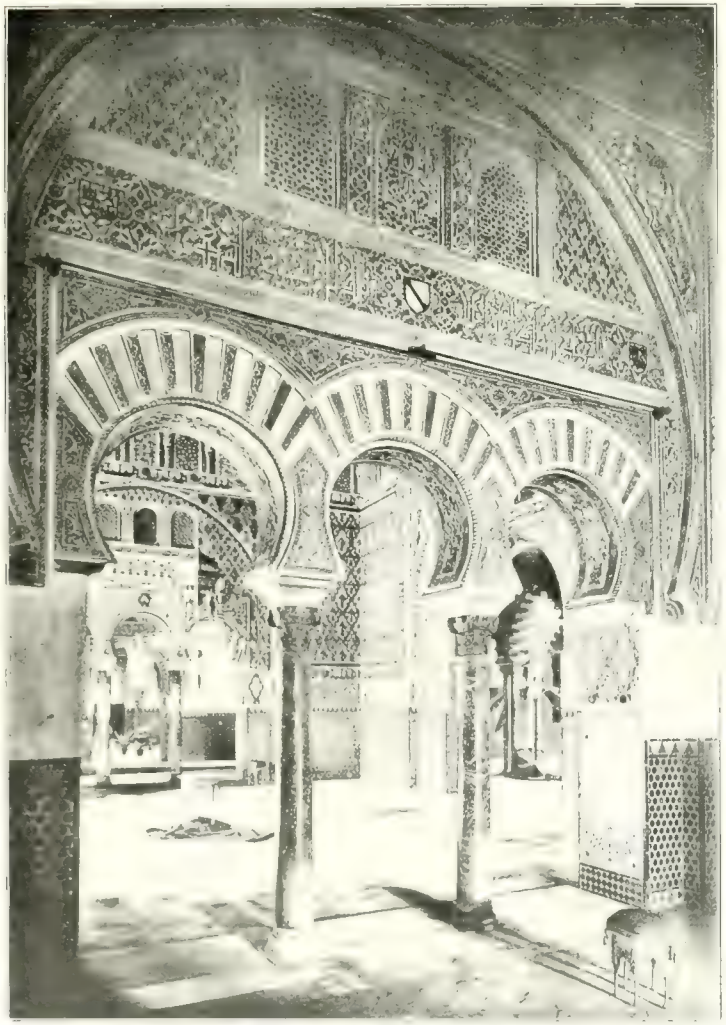
373. Die Moschee Ibn-Tulun in Kairo. Zweite Hälfte 9. Jahrh.

374. Die Moschee el Ashar. 10. Jahrh., als Universität umgebildet und vielfach restauriert und vergrößert.

375. Die Hasan-Moschee in Kairo. Südseite. 14. Jahrh., von Sultan Hasan erbaut. Vgl. 376. Das südliche Minarett 81,6 m hoch. Kuppel im 17. Jahrh. erneuert.

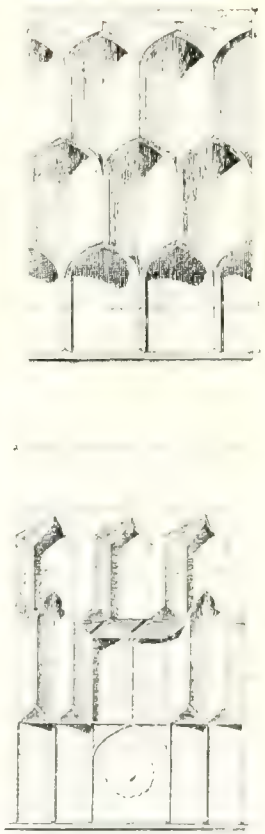


376. Die Hasan-Moschee in Kairo. Gebetnische Kibla oder Mihrab und Kanzel Mimbar).

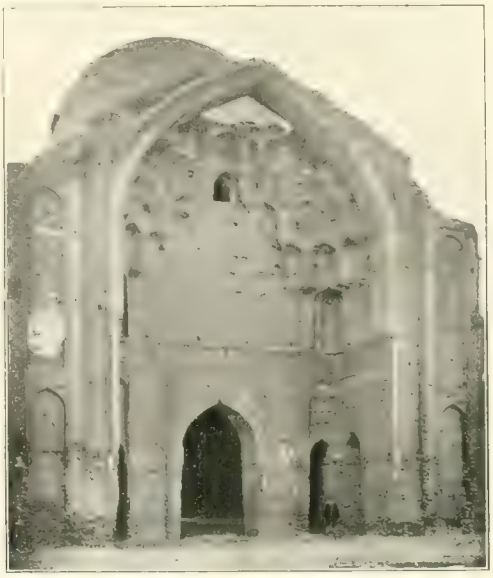


377. Gesandtensaal im Alcazar in Sevilla
[illegible] im 14. Jahrh. verändert.

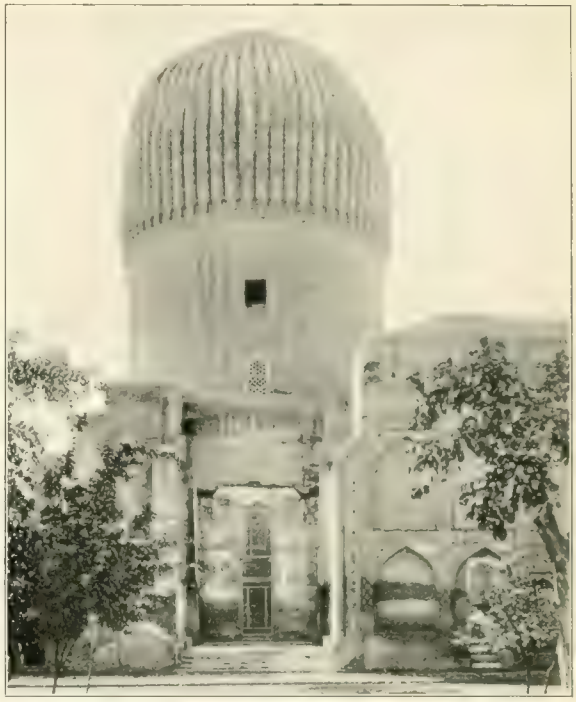
378. Löwenhof der Alhambra in Granada.
Der Hof bildet den Mittelpunkt der Winterwohnung. 1377 begonnen.



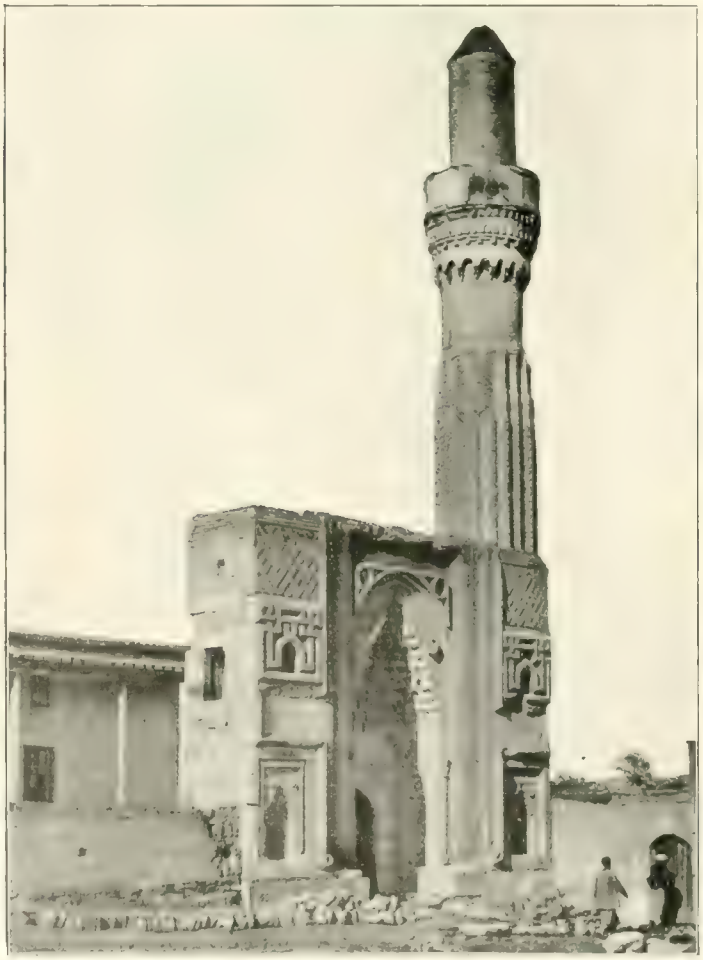
379. Stalaktitenbildungen.
Vom Grabmal des Chodabende Chan in Sultanieh. (Persien).
Anfang 14. Jahrh.



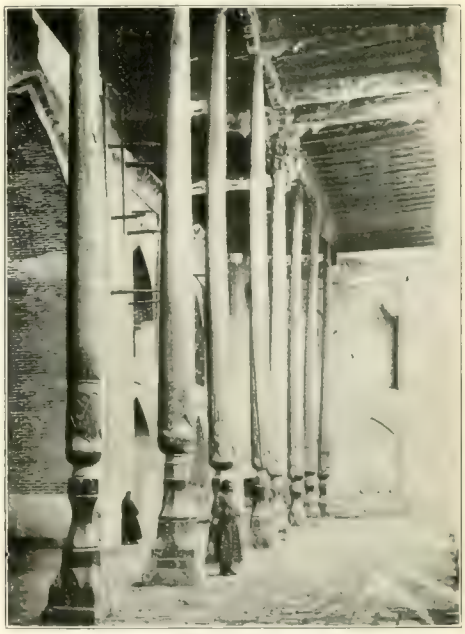
380. Veramin (Persien), Portal der Hauptmoschee.
1322 begonnen, Anfang 15. Jahrh. restauriert.



381. Samarkand, Mausoleum des Timur gen. Gur-Emir. Vorhof und Kuppel. 1405.

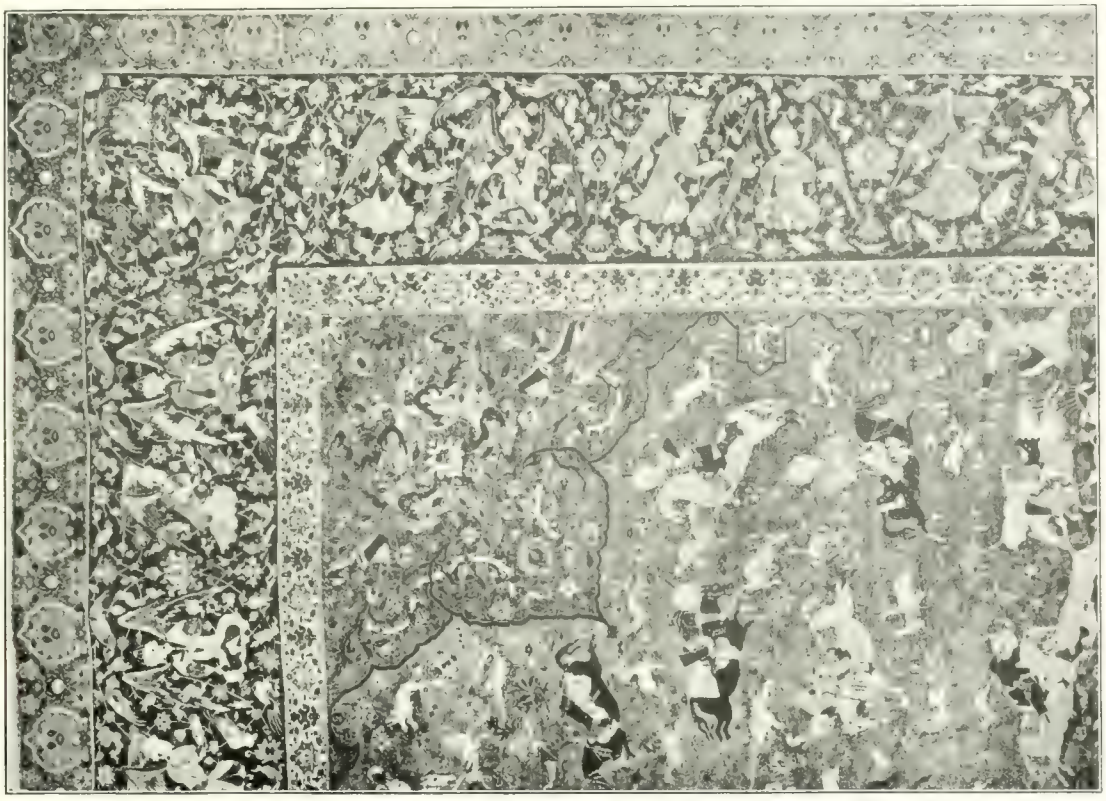


382. Konia, Moschee Sahib Ata. Portal. Um 1230.



383. Buchara, Vorhalle der Moschee Zabehanut. Nach Krafft.

384. Durchbrochenes Elfenbeinrelief. 12. Jh. Florenz.

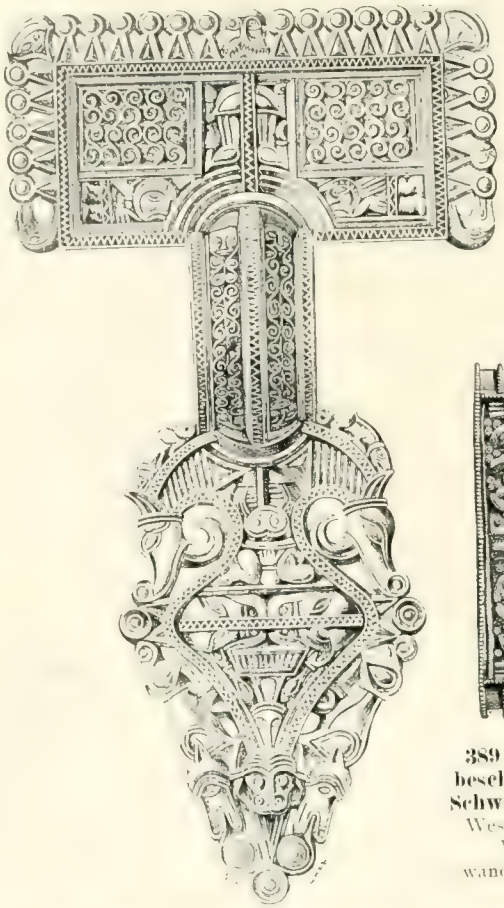


385. Persischer Tierteppich. Isfahan. 16. Jahrh. Fckstuck des Jagdteppichs im Besitz des österreich. Kaiserhauses. Seide mit Silber geknüpft

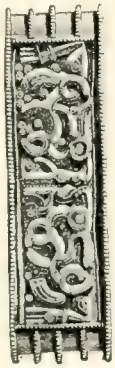
386. Kamelreiter vor einer Stadt.
Aus einer persischen Handschrift von 1237

387. Fayenceschale mit bunter Malerei.
Rhages. 12. Jahrh.

388. Fayenceschüssel mit Goldlustermalerei.
Kashan. 13. Jahrh.



389 a. Bronzefibel mit rechteckiger Kopfplatte und flachem Fuß. Aus Seeland.



389 b. Goldbeschlag einer Schwertscheide. Westergotland, Völkerwanderungszeit.

389 c. Bronzebeschlag mit zwei Tierfiguren. Aus Gotland.

389 e. Goldmedaillon mit Runenschrift. Bohuslän.

389 d. Bronzespange. Öland.

390. Votivkrone des Königs Recesvinthus (649—672). Paris, Cluny.

391. Bronzebeschlag, vergoldet und emailliert. Skåne.

392. Der Evangelist Johannes.
Aus der Trierer Adahandschrift. 9. Jahrh.

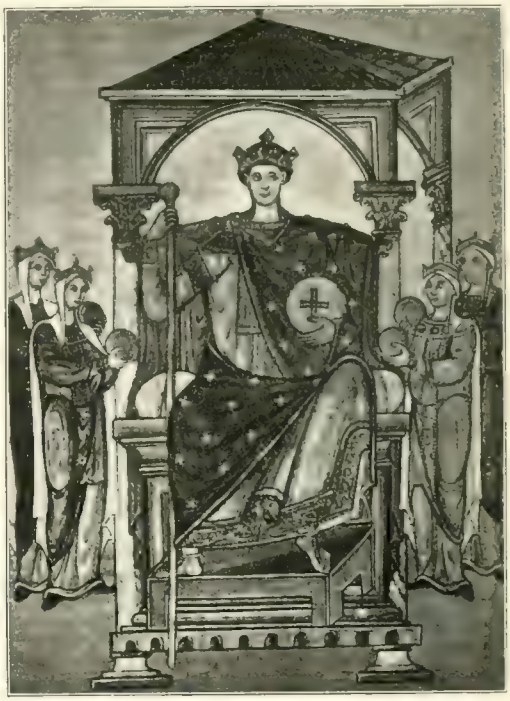
393. Elfenbeinrelief. 2. Hälfte 9. Jahrh.
Oben: Nathan vor David und Bathseba.
Unten: Der arme und der reiche Mann.

394. Der hl. Michael.
Elfenbeinrelief. 9. Jahrh.
Leipzig, Stadtbibliothek.

395. Aus der Bibel Karls des Dicken. 9. [illegible]
[illegible]

396. Menschenschöpfung und Sündenfall. 9. Jahrh. Aus einer Bamberger Handschrift.

397. Elfenbeinrelief von Tutilo. Himmelfahrt Maria und der hl. Gallus mit den Baren. Um 900. St. Gallen.

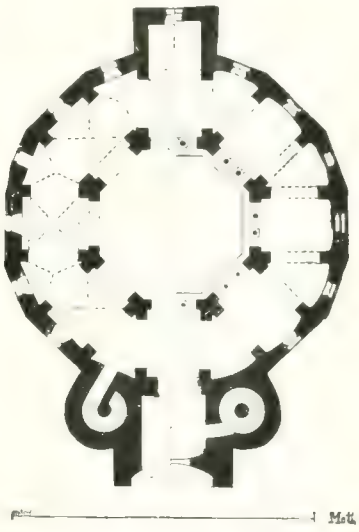


398 Otto II. umgeben von den Nationen.
10. Jahrh. Trierer Buchmalerei. Chantilly.

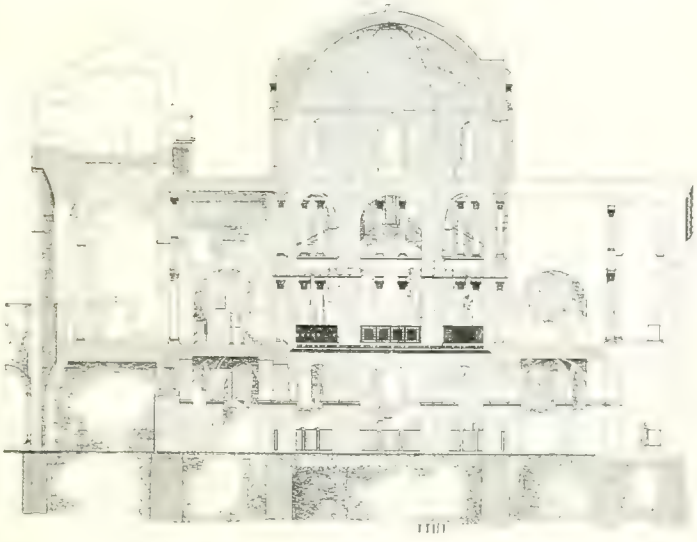
399. Goldmünzen Ludwigs des Frommen.

400. Passionsdarstellungen.
Von der Bronzetüre von S. Zeno in Verona. 11. Jahrh.

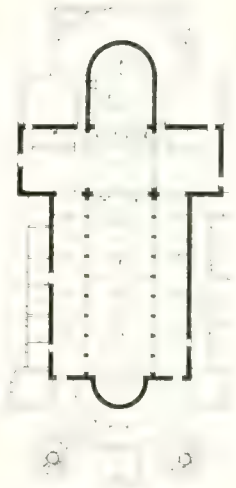
401 a. Das Münster zu Aachen. Oktogon. Vgl. b.
Die Palastkapelle 796 von Karl dem Großen gestiftet, 804 geweiht.



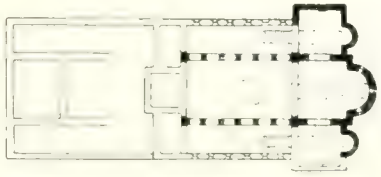
401 b. Grundrisse des Erd- und des Obergeschosses des Aachener Münsters.



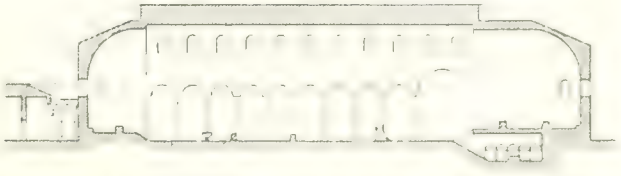
402. Längsschnitt durch die Palastkapelle in Aachen. Vgl.



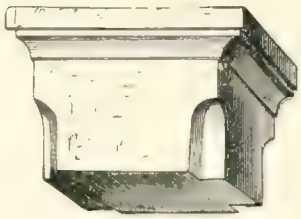
403. Grundriß der doppelchörigen Basilika auf dem Kloster
St. Gallen. Vgl. 405.



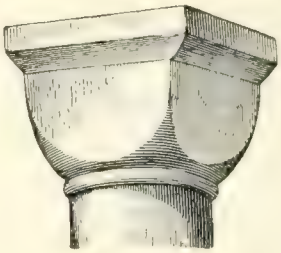
404. Grundriß der Einhartsbasilika
von Steinbach. 815 begonnen.



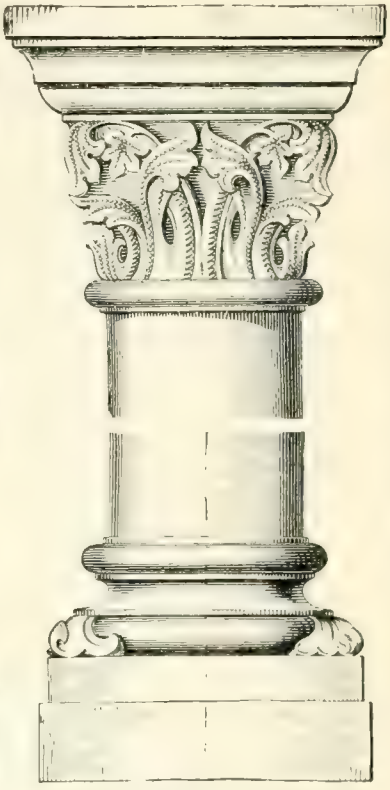
405. Aufriß der Basilika von St. Gallen.
Vgl.



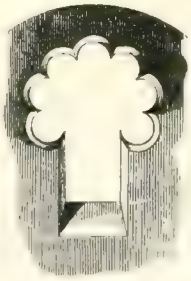
406. Abgefaster Pfeiler.
Kirche zu Gernrode.



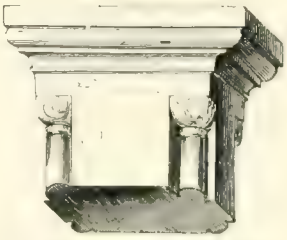
407. Würfelkapitell.



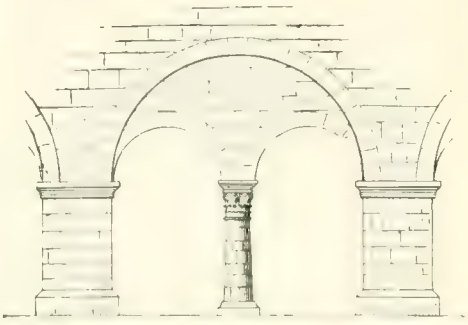
410. Säulenkapitell und -basis mit Eckblättchen.
Laacher Kirche.



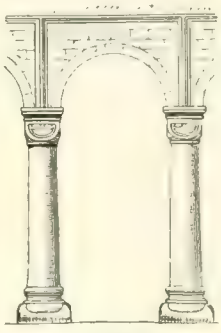
408. Fächerfenster.



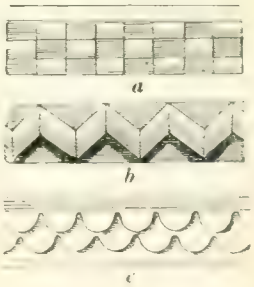
409. Pfeiler mit Ecksäulchen.
Kirche zu Hechlingen.



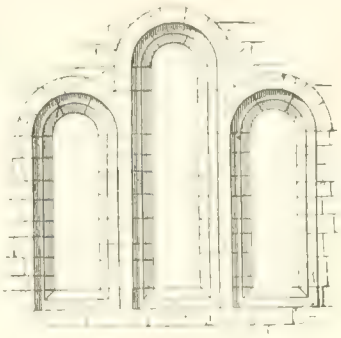
411. Arkaden der Kirche zu Delbrück.

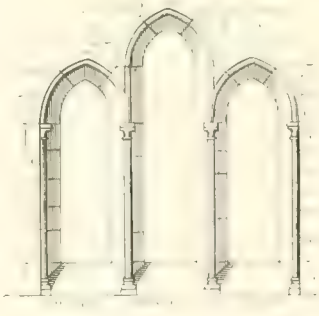


412. Arkaden.
Paulinzelle.

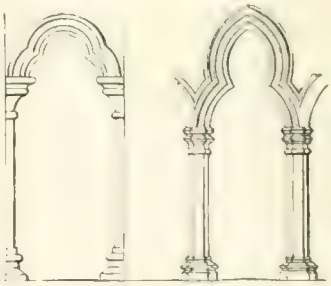


413. Romanische Gesimse.



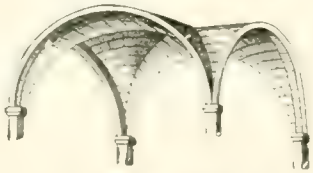


414. Gruppenfenster.
a aus Lippstadt. b aus Marsfeld.



415. Kleeblattbogen.

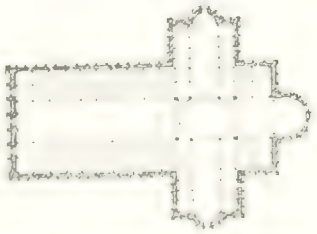
416. Rundbogenfries.



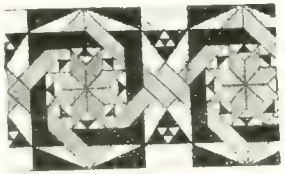
417. Kreuzgewölbe.

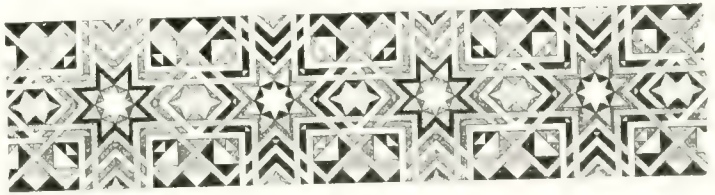
418. Tonnengewölbe.

419. **Dom und Glockenturm in Pisa.** Der Dom 1063, der Glockenturm, dessen Fundamente sich senkten, 1174 [illegible]



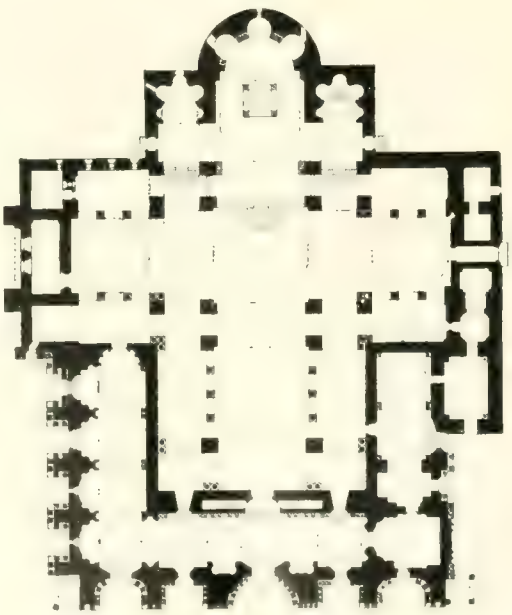
420. **Der Pisaner Dom.** [illegible]





421 a b. **Inkrustationen** aus Salerno und Monreale

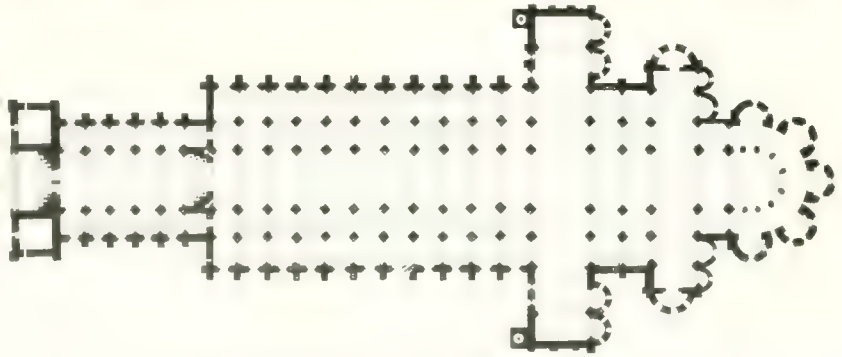
422. Die Markuskirche in Venedig. Vgl. 423.
Ziegelbau 1004 geweiht, im 12. Jahrh. mit Marmor umkleidet. Oberer Teil der Fassade 14. Jahrh.



423. Grundriß der Markuskirche.
Byzantinische Grundform des griechischen Kreuzes mit Vorhalle und Seitenschiffen.

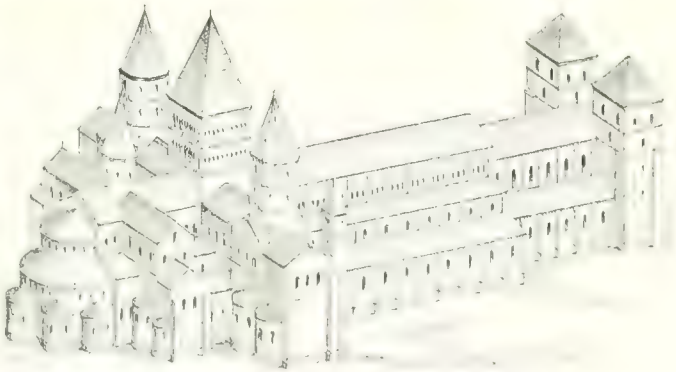
424. San Miniato al Monte in Florenz. 12. Jahrh.

425. **Das Innere der Markuskirche in Venedig.** Begonnen 1064. Vgl. 422, 423.



427. **Grundriß der fünfschiffigen Klosterkirche in Cluny.** Vgl. 428.

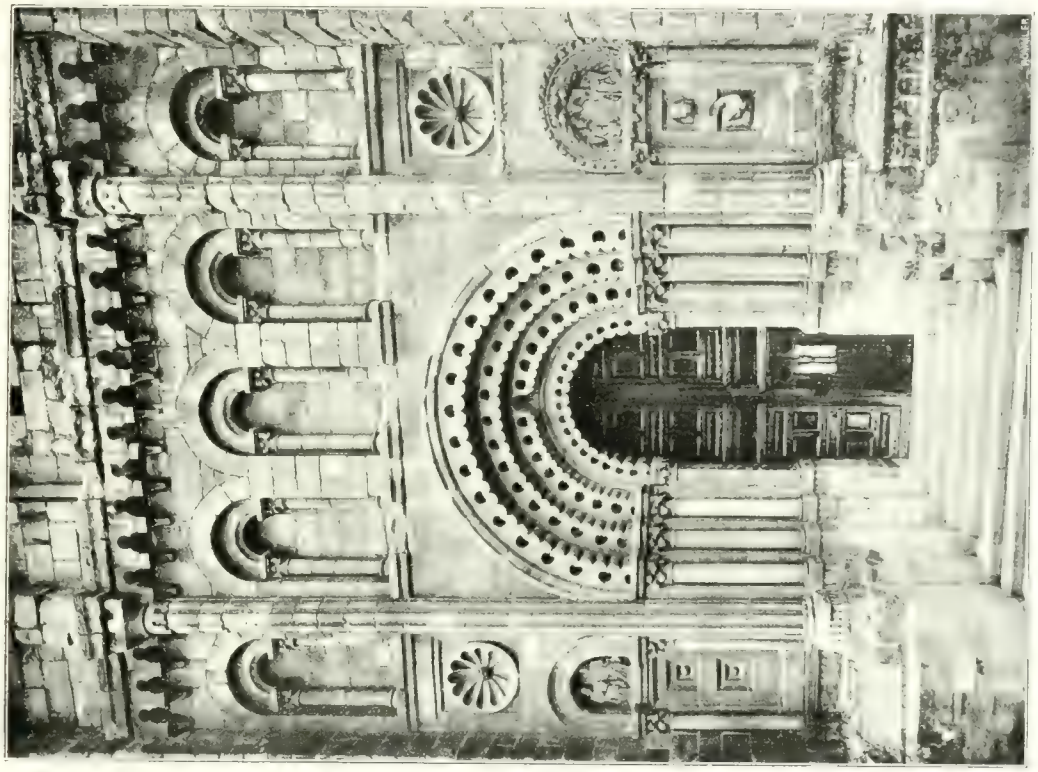
426. **St. Front zu Périgueux.** Die Kuppelkirche begonnen um 1120.



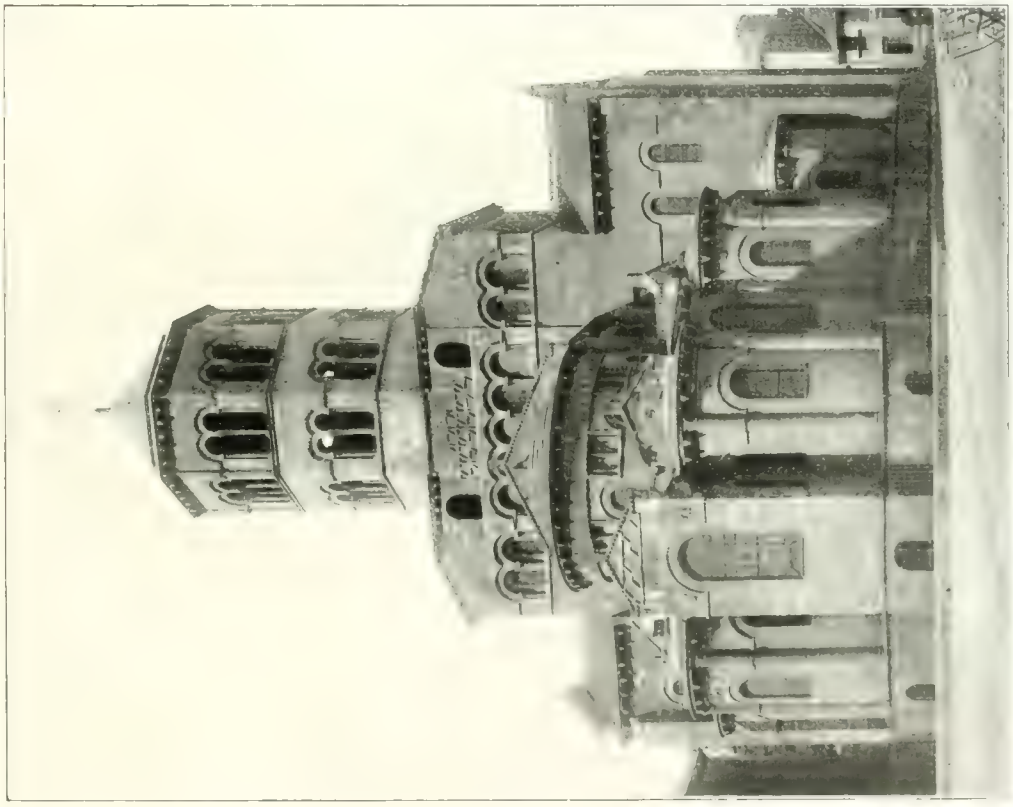
428. **Die Klosterkirche in Cluny.** 1088—1131 neugebaut, 1811 abgebrochen. Rekonstruktion nach Dehio und v. Bezold.

430. Notre Dame du Port zu Clermont. Inneres von Westen.

429. Notre Dame du Port zu Clermont. Chor von Nordosten. 12. Jahrh.

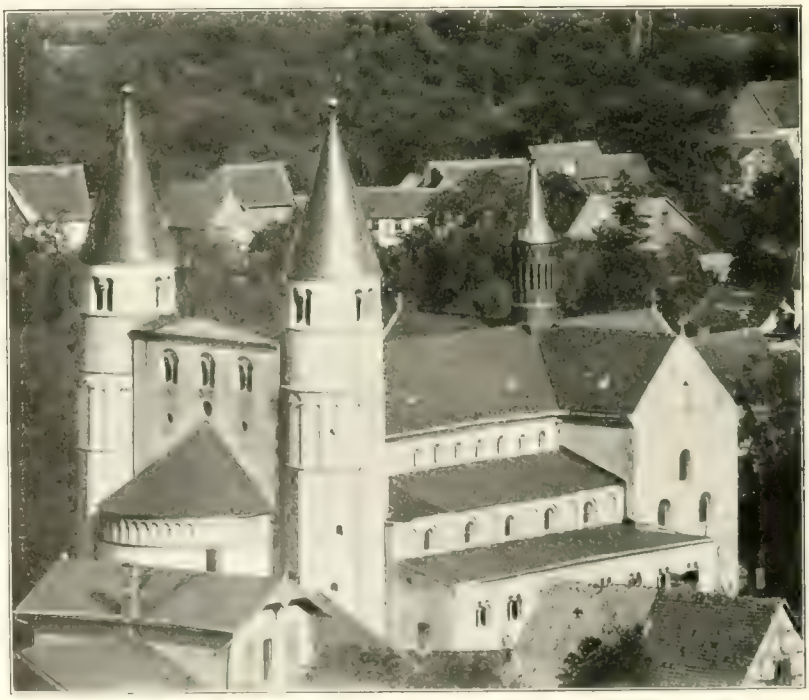


432. Das Bischofstor der Kathedrale in Zamora Leon, 12. Jahrh.
Der Zackenschmuck der Archivolte nach maurischem Vorbild

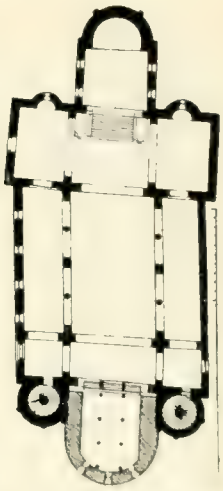


431. Paulskirche in Issoire. Auvergne, 12. Jahrh.

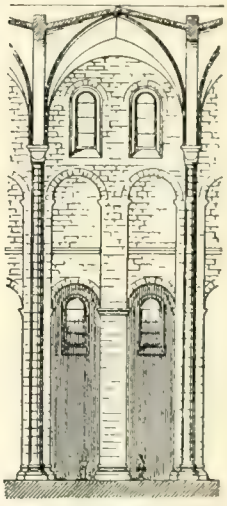
433. Inneres der Stiftskirche zu Gernrode. Seit 10. Jahrh.
Blick auf den Ostchor. Der Westchor zwischen den Türmen (neuerdings ergänzt) im 12. Jahrh. ausgebaut. Vgl. 435.



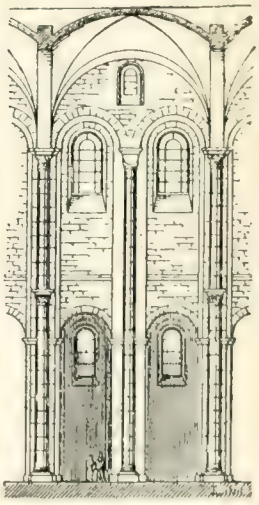
434. Stiftskirche zu Gernrode. Von Nordwest. Vgl. 433.



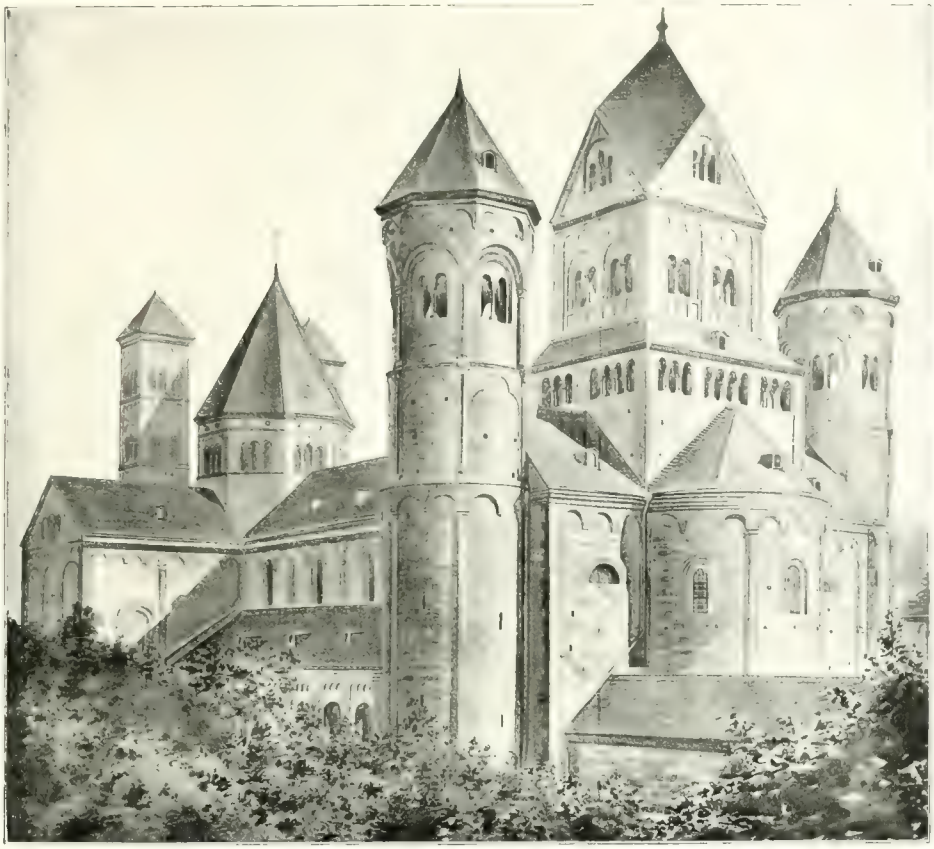
435. Grundriß der Stiftskirche von Gernrode.



436. Gewölbesystem des Mainzer Doms.

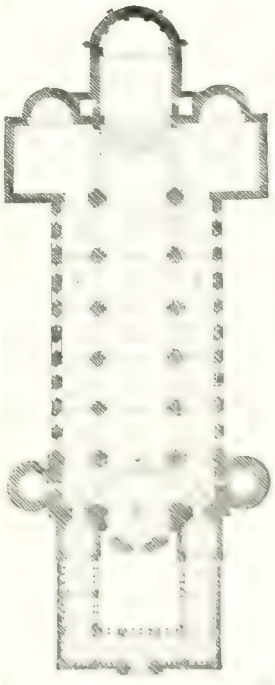


437. Gewölbesystem des Doms zu Speier.



438. Die Abteikirche zu Laach. 12. Jahrh. Vgl. 440.

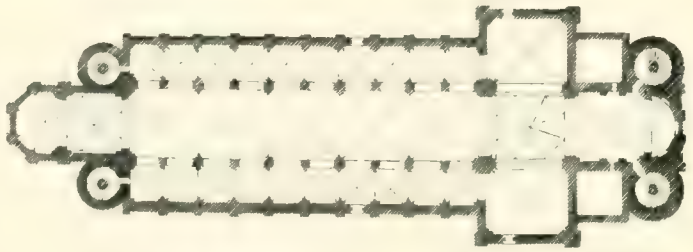
439. St. Michael in Hildesheim. 1033 geweiht. Veränderungen im 12. Jahrh. Restaurationen im 19. u. 20. Jahrh. Inneres. Vgl. 445.



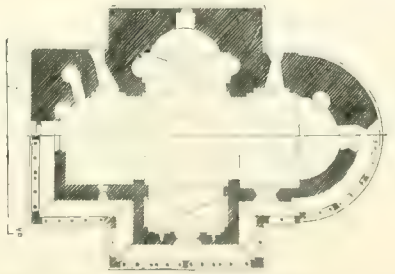
440. Grundriß der Abteikirche zu Laach.

441. Der Dom zu Worms. Inneres.

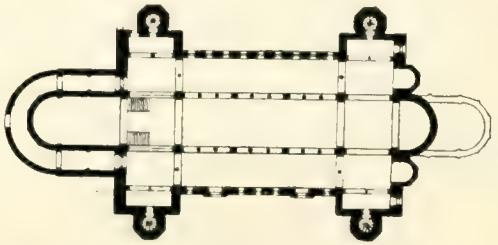
442. Der Dom zu Worms. 12. u. 13. Jahrh., im 19. Jahrh. restauriert.



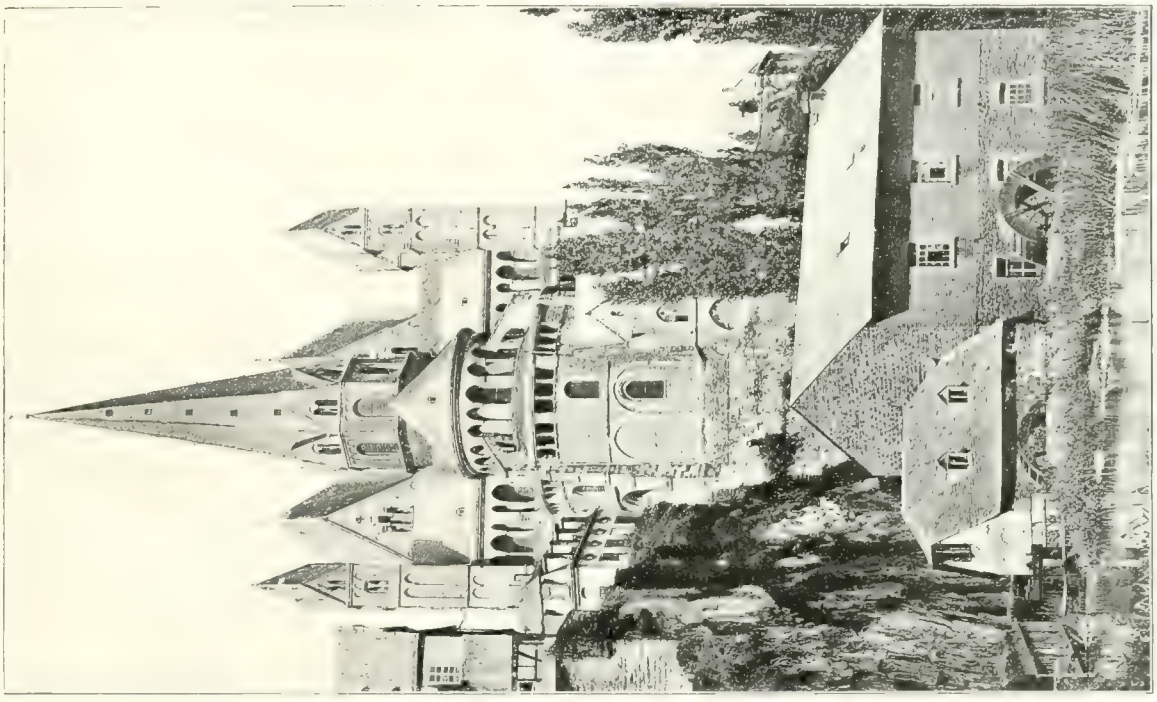
443. Grundriß des Wormser Doms.
138 m lang, Mittelschiff 12 m breit und 26 m hoch.
Vgl. 441, 442.



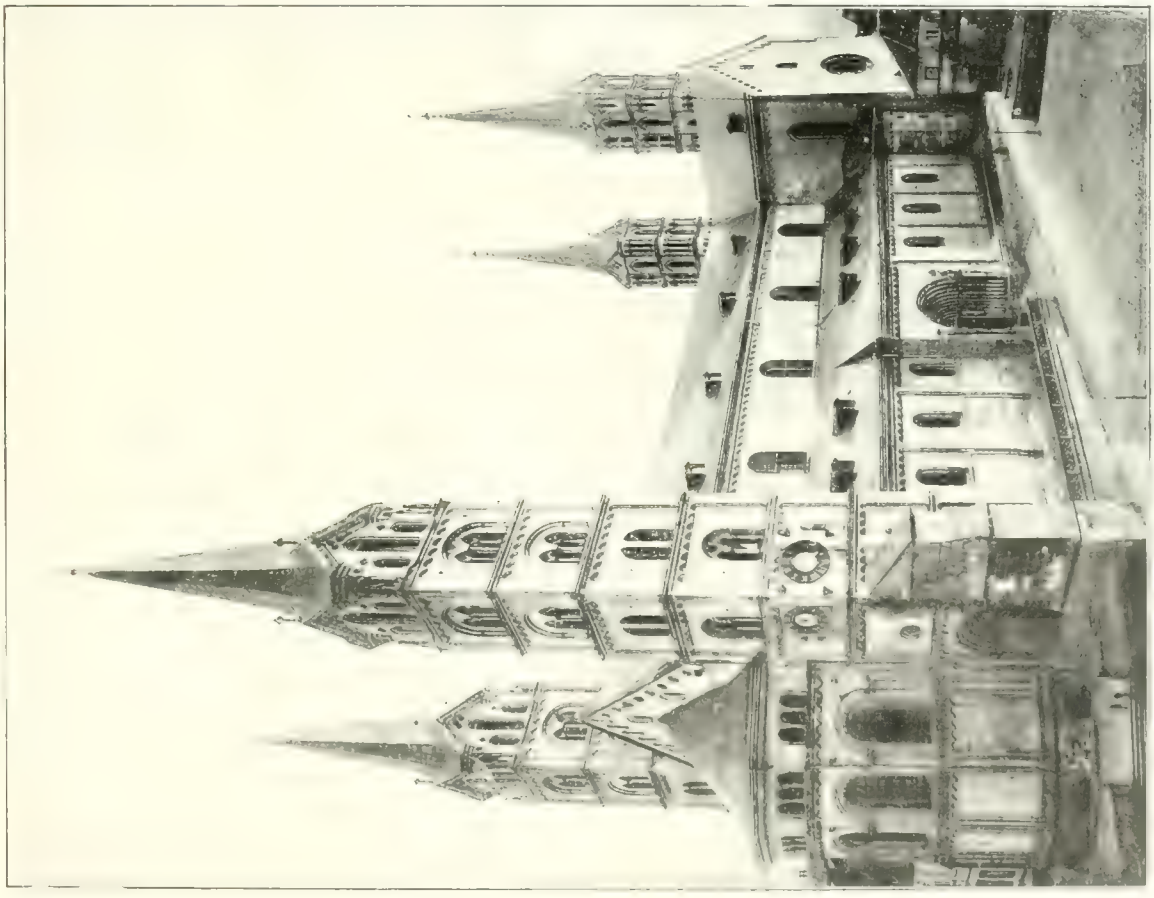
444. Grundriß der Doppelkirche von Schwarzrheindorf.



445. Grundriß von St. Michael in Hildesheim.
Vgl. 430.

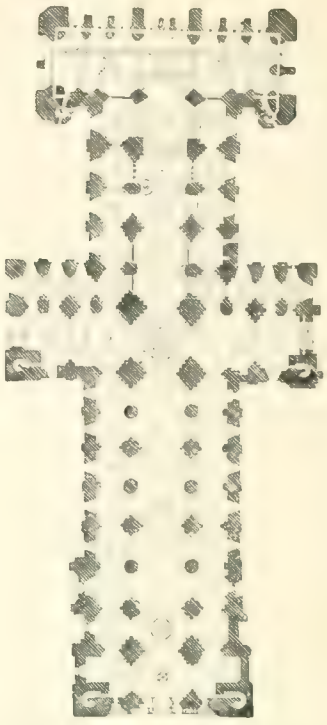


447. S. Georg zu Limburg an der Lahn.
1. Hälfte 13. Jahrh. frühgotisch

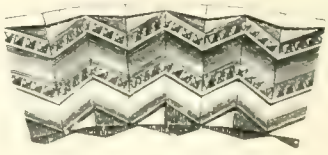


446. Der Dom von Bamberg. [illegible] spätromanisch seit 1200 [illegible] 2. Hälfte 13. Jahrh.

448a. Mittelschiff der Kathedrale in Durham.
Chor begonnen 1093, Schiff 1128 vollendet, Gewölbe bis 1133. Vgl. 448

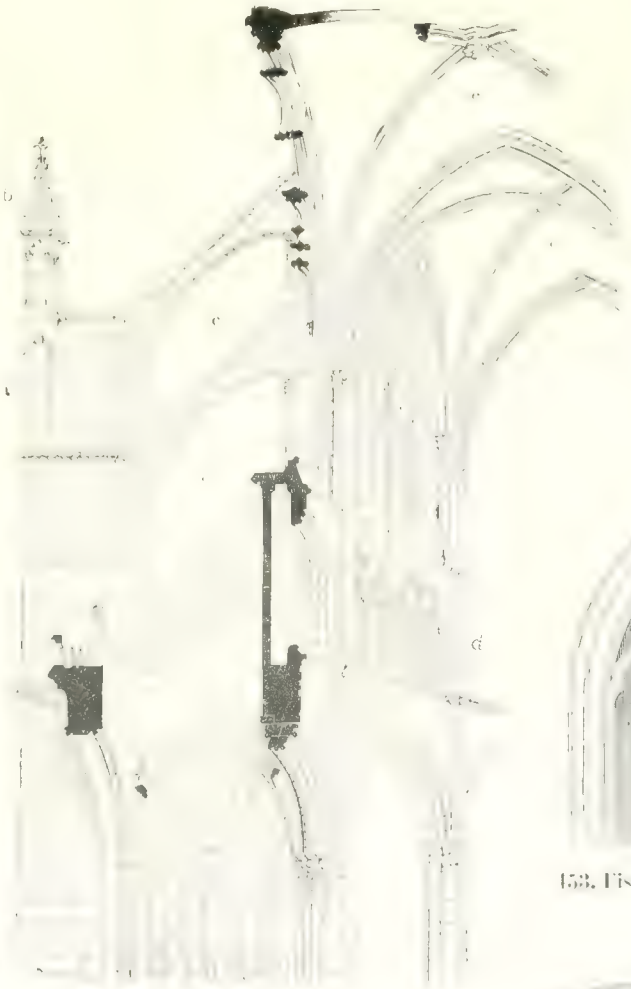


448b. Kathedrale von Durham.
Grundriß.

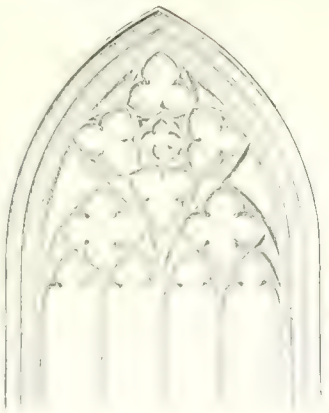


449. Normannisches Bogenornament.

450. Vorhalle (Galiläa) in der Kathedrale von Durham. Um 1175.

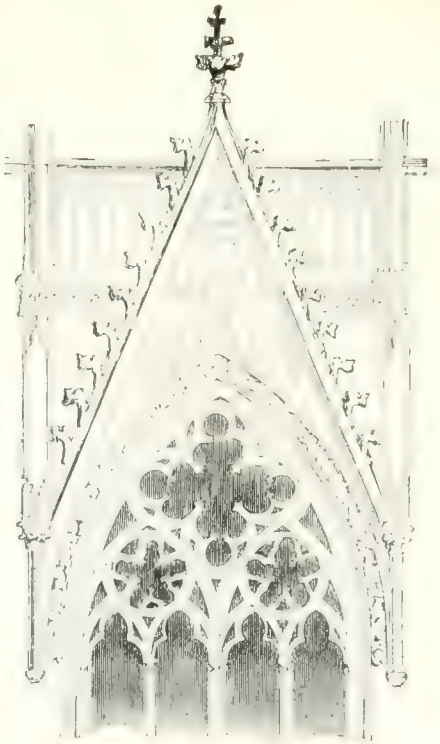


151. System der gotischen Baukunst



152. Gotisches Maßwerk

154. Kreuzblume.
St. Urbain, Troyes.



156. Wimperge

153. Fischblasen-Maßwerk.

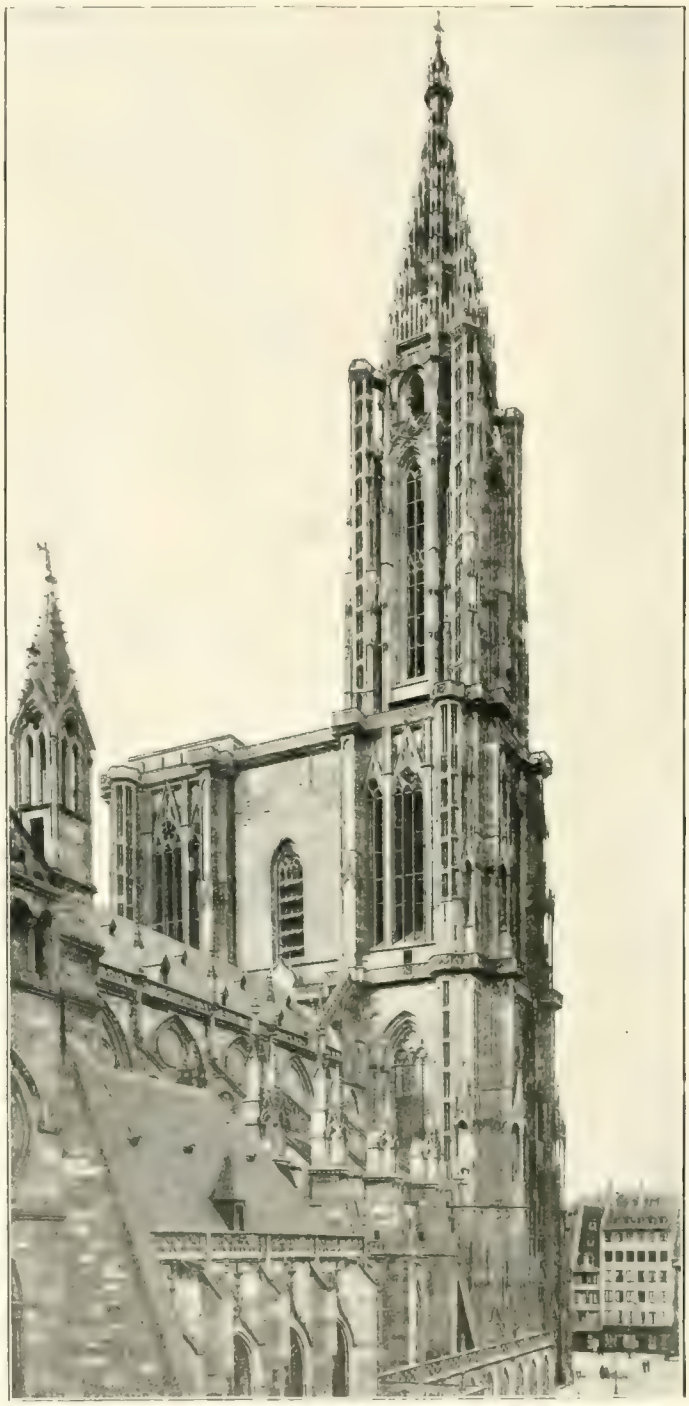
155. Spatgotische Krabbe.

159. Frühgotische Pfeilerbasis.

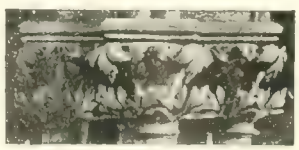
157. Nase.

158a. Tudorbogen.

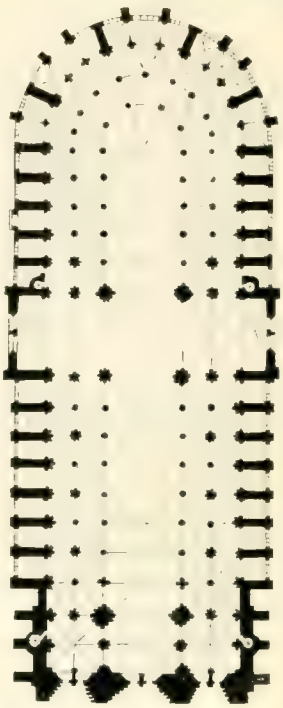
158b. Eselsrücken.



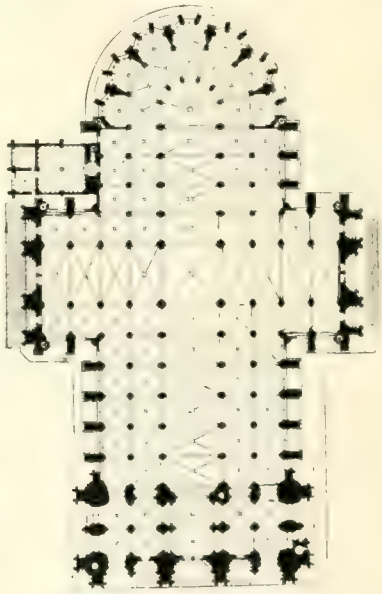
460. Straßburger Münster. Nord- u. Ostseite d. gotisch. Baues. Vgl. 479.



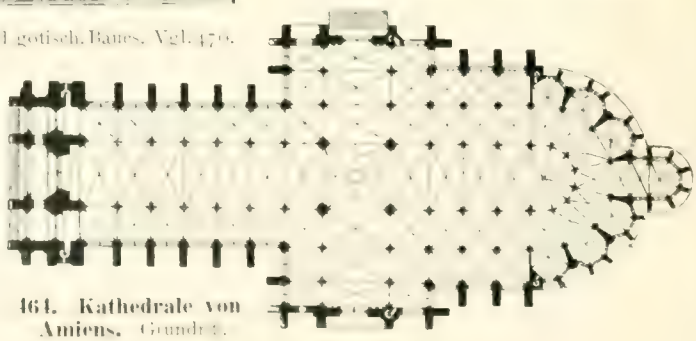
461. Kapitelle im Westchor des Naumburger Doms.



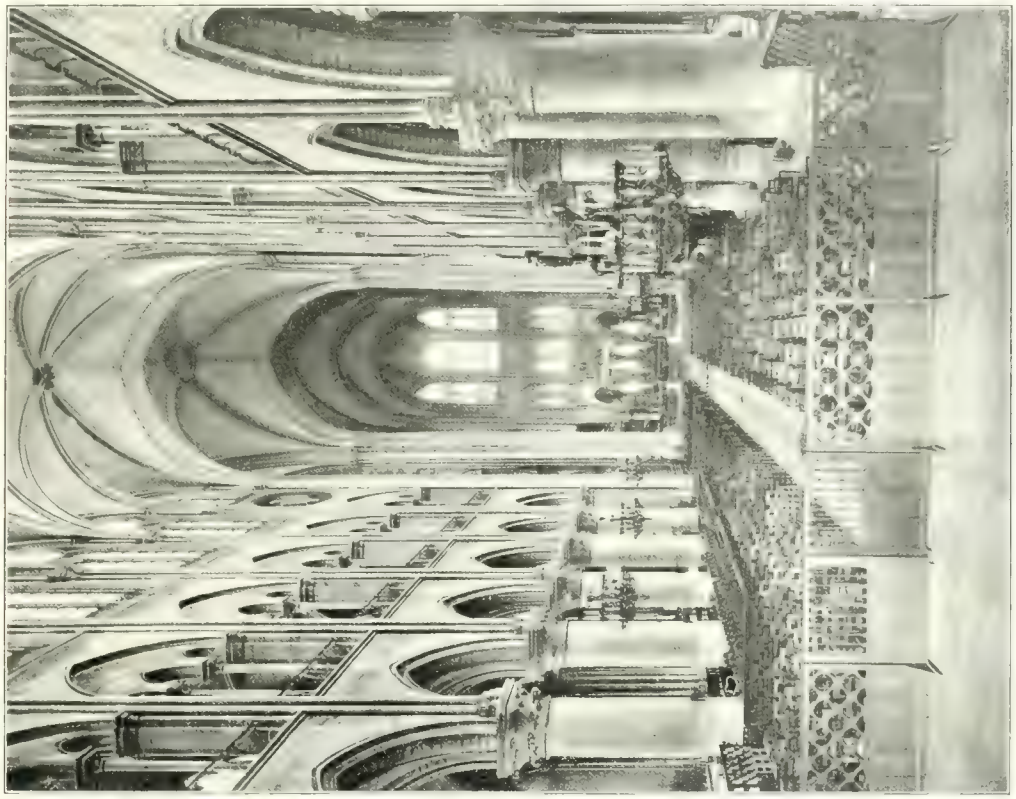
462. Notre Dame. Paris. Grundriß.



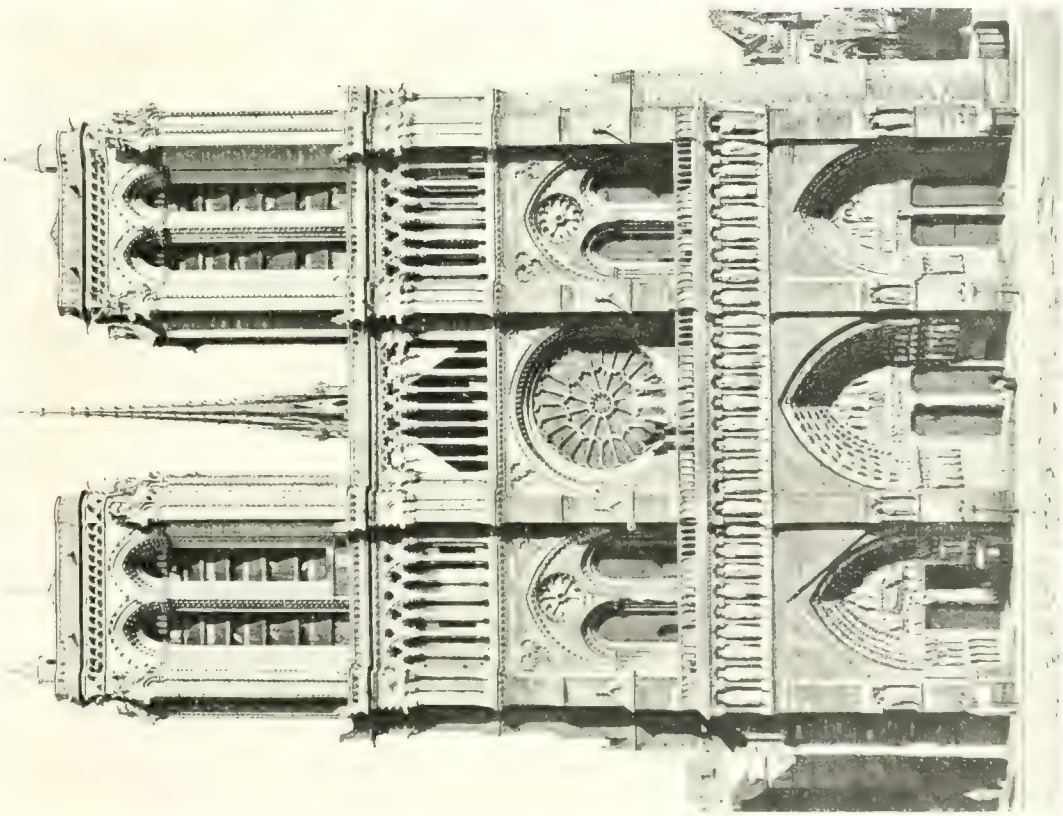
463. Kölner Dom. Grundriß.



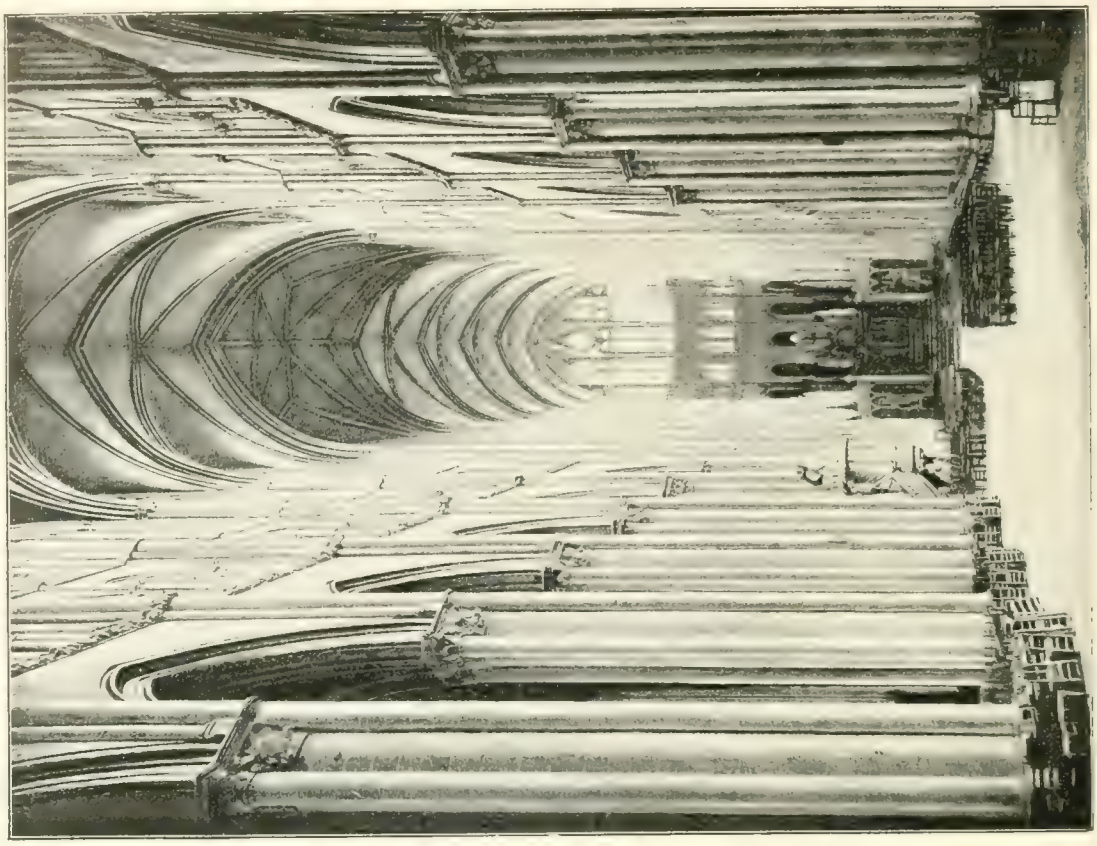
464. Kathedrale von Amiens. Grundriß.



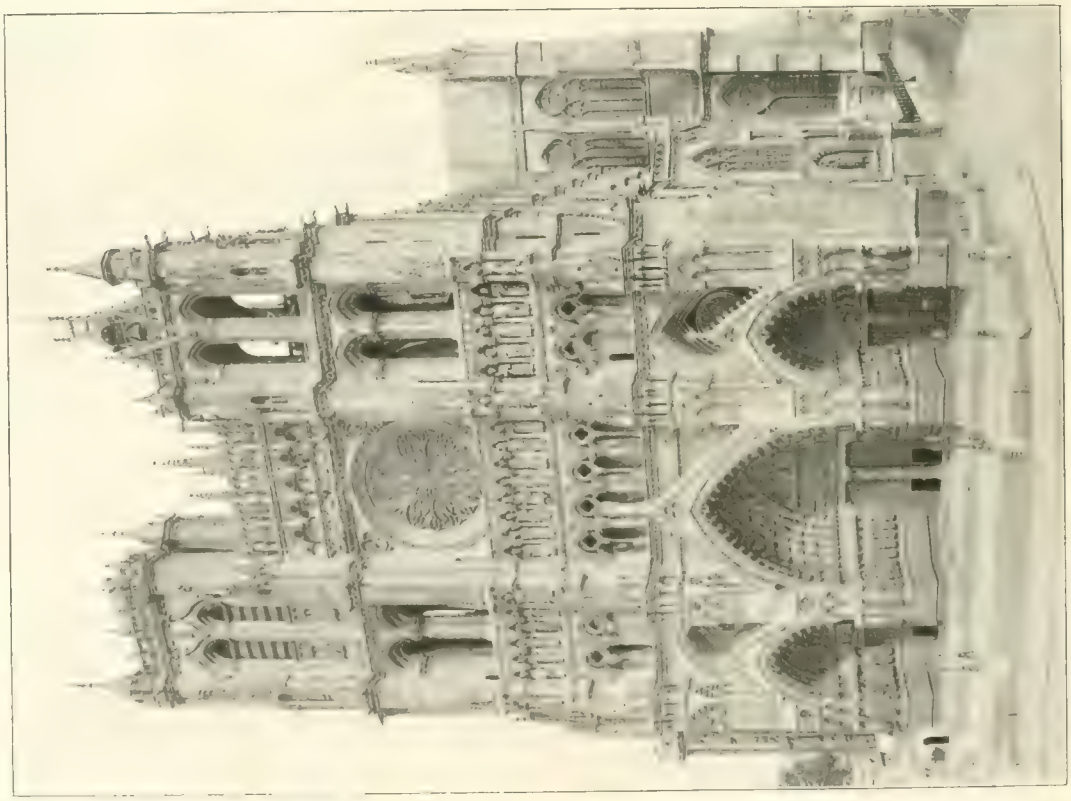
466. Notre Dame von Paris. Innenansicht. Vgl. 462.



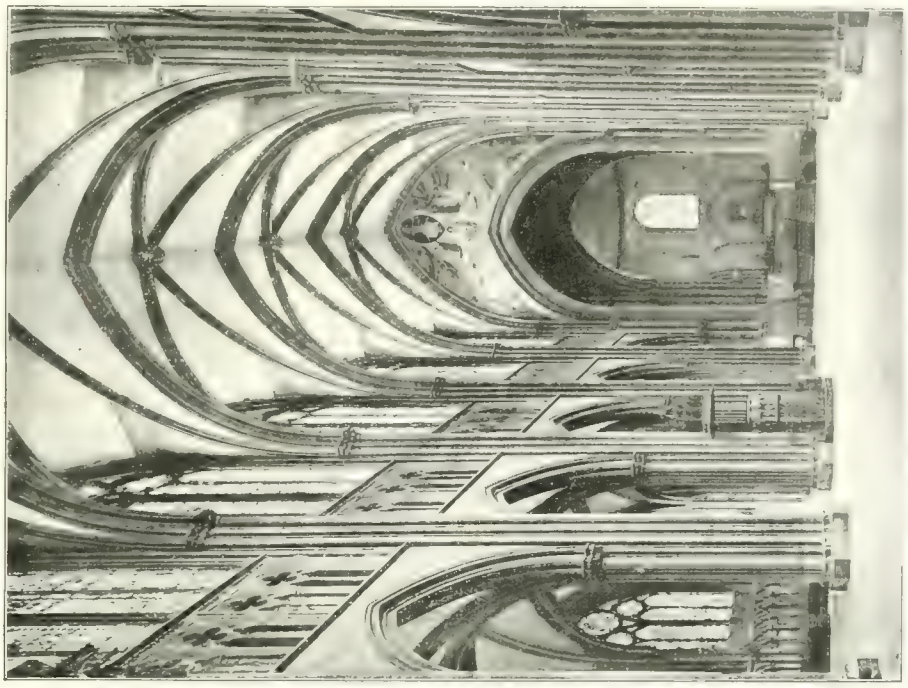
465. Notre Dame von Paris. 1163 Grundstein gelegt. 1218 Fragen bei Hugenot.



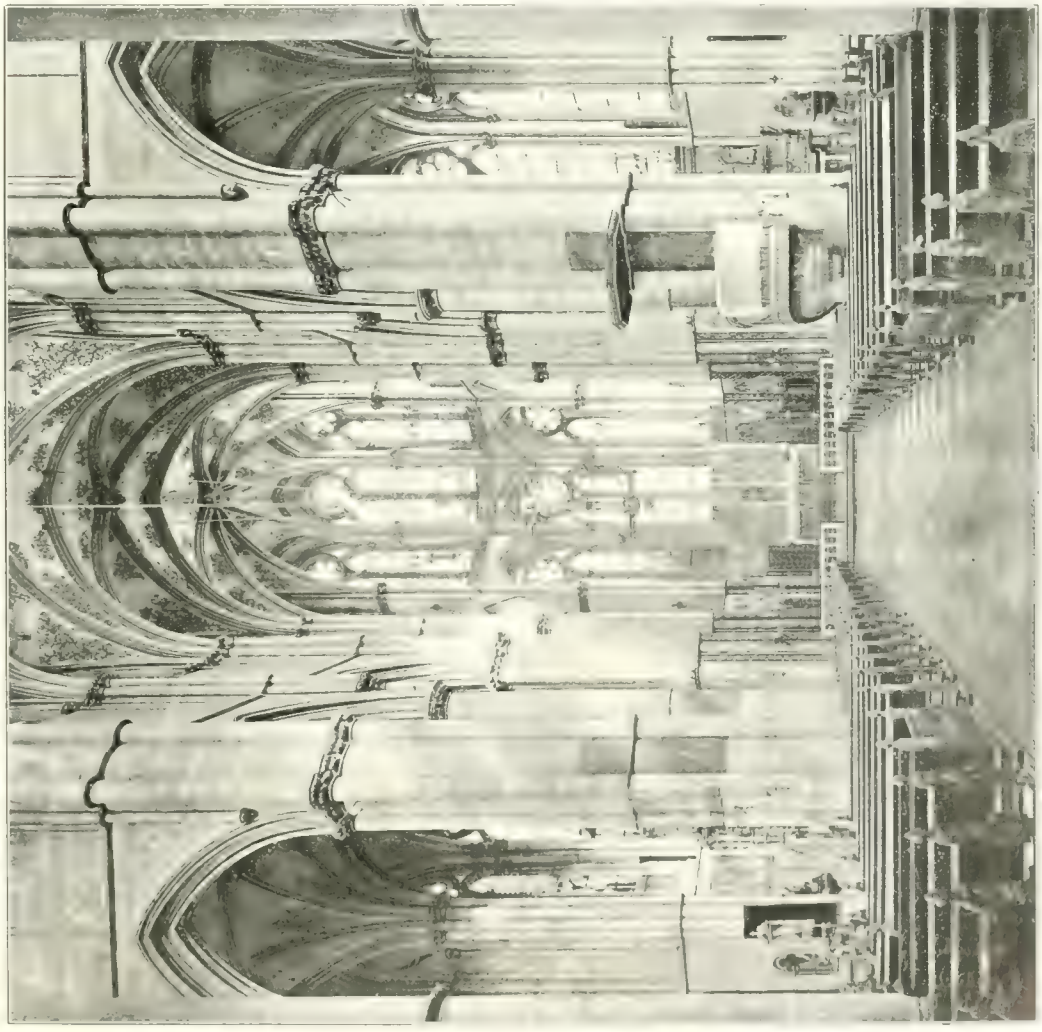
468. Kathedrale von Amiens. Innenansicht. Vgl. 444.



467. Kathedrale von Amiens. 1218—1288, die Fassade bis zum 15. Jahrh.



170. Inneres des Strafburger Munsters.

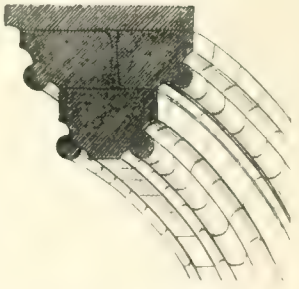


169. Liebfrauenkirche in Trier.

471. Choransicht des Kölner Doms. Vgl. 463.

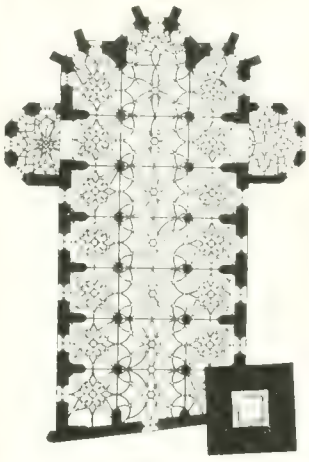
472. Apostelfigur an einem Pfeiler des Kölner Doms.
1. Hälfte 14. Jahrh.

473. Gliederung des Kölner Domchors im Innern.
Der Kölner Dom 1248 begonnen, der Chor 1322 geweiht, Weiterbau 1516 abgebrochen, 1872 bis 1880 vollendet.

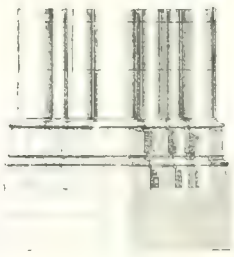


474. 475. Bogenprofile (Nevers und aus Notre Dame, Paris).

476. Das Strebensystem des Kölner Domchors.



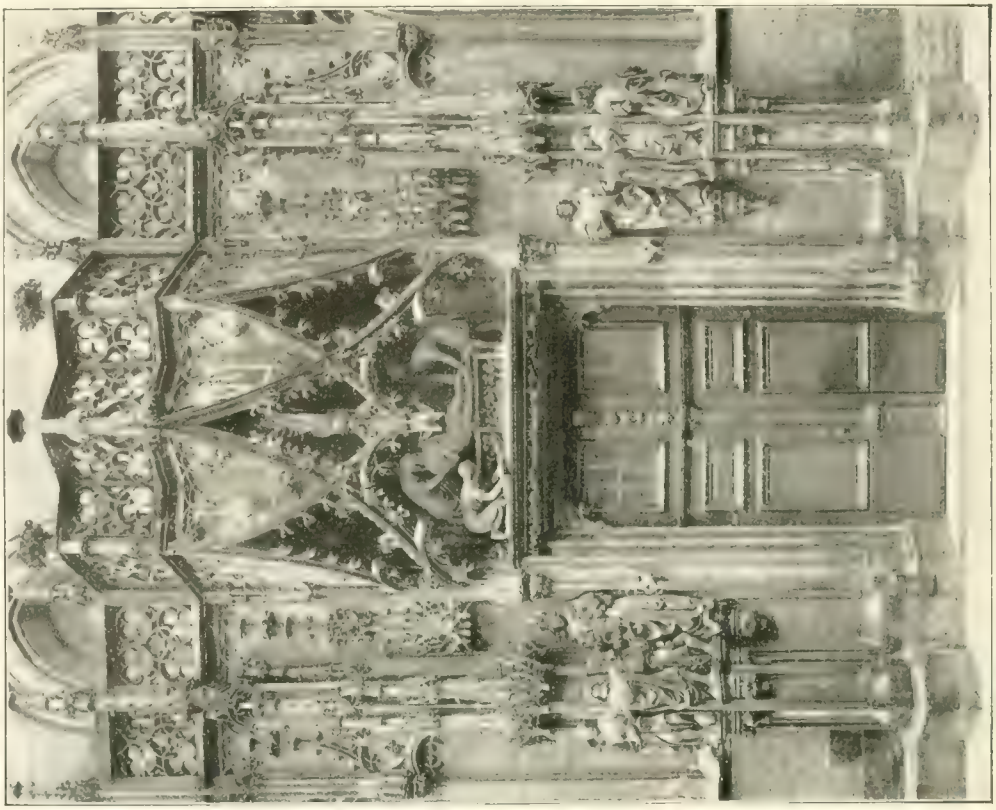
478. Grundriß der St. Annen-Kirche in Annaberg i. S.



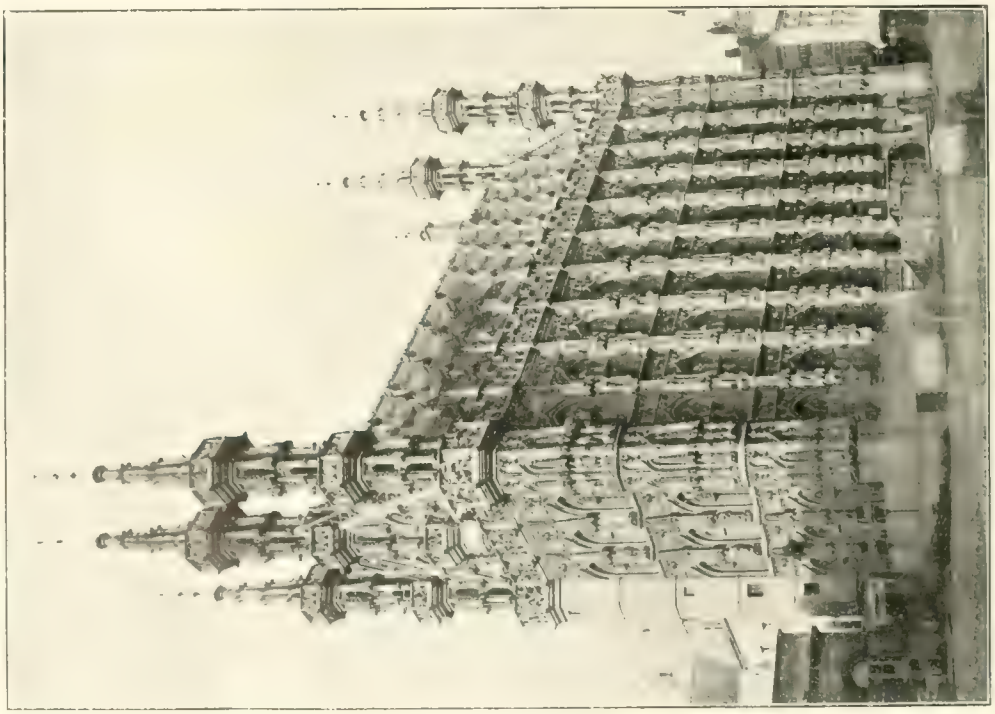
477. Kölner Dom. Blick [illegible]

479. Bündelpfeiler vom Kölner Dom.

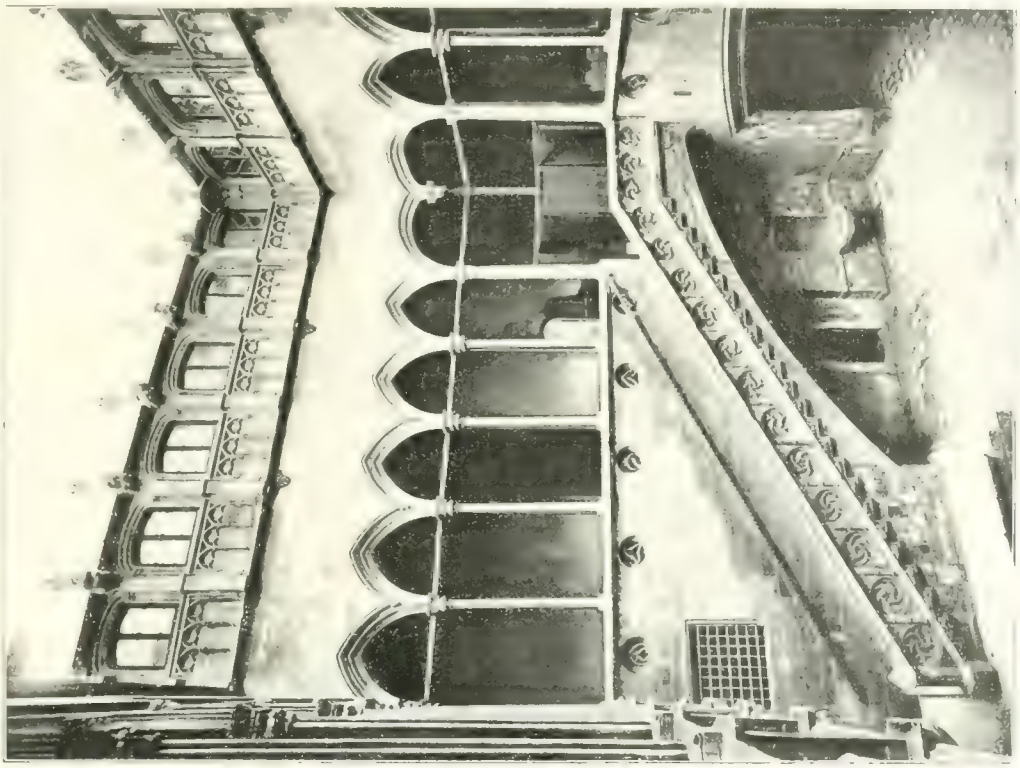
480. Frühgotische Krabben.



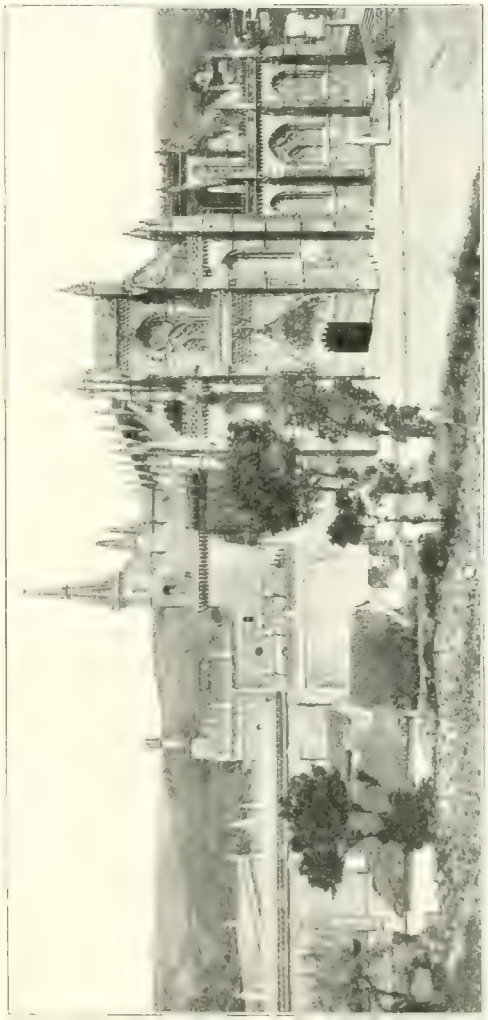
482. Portal der Laurentius-Kapelle am Straßburger Münster.
1495–1505. Von Meister Jacob von Landshut.



481. Rathaus zu Löwen. 1448 bis 1459 von Matthäus van Layens.

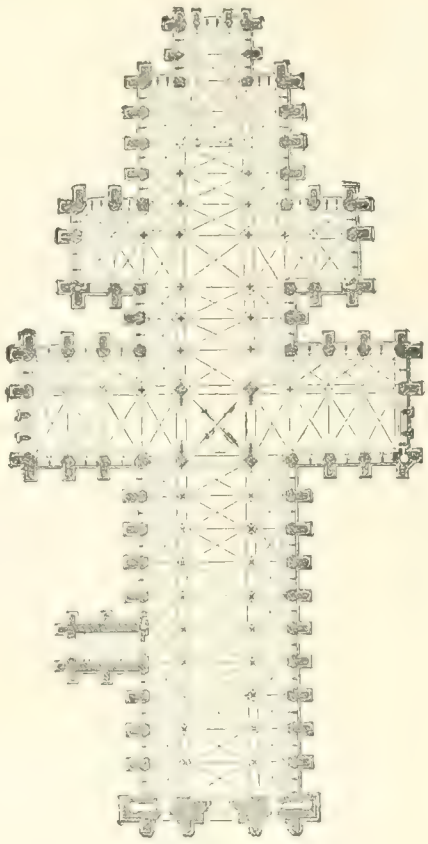


185. Hof des Stadthauses in Barcelona.

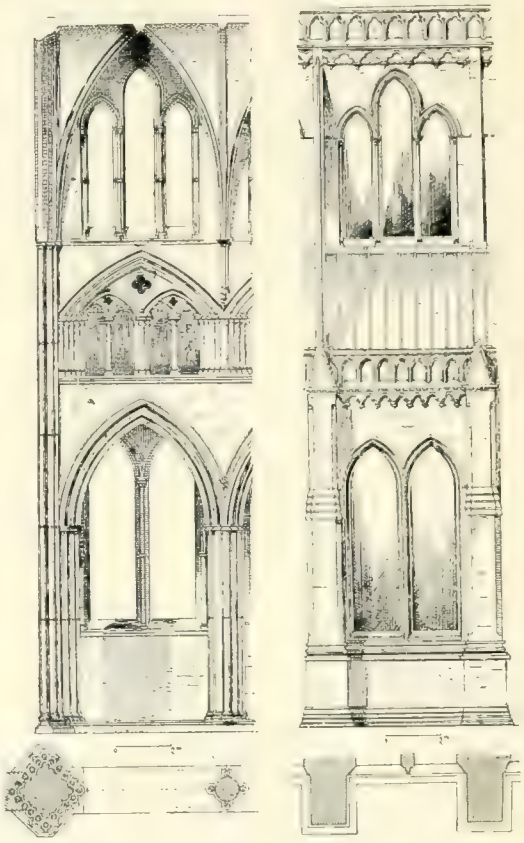


186. Dominikanerkloster Batalha in Portugal.

187. Die Hallen von Ypern.

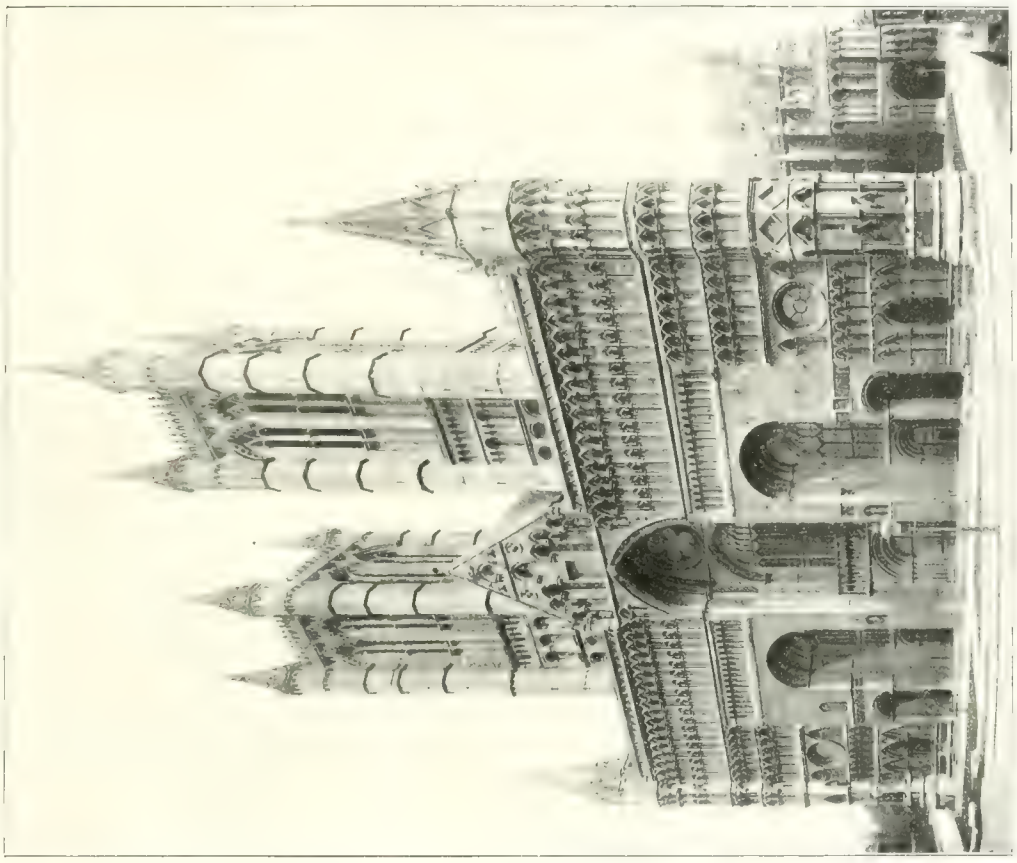


486a. Grundriß der Kathedrale von Salisbury.
Seit 1220.

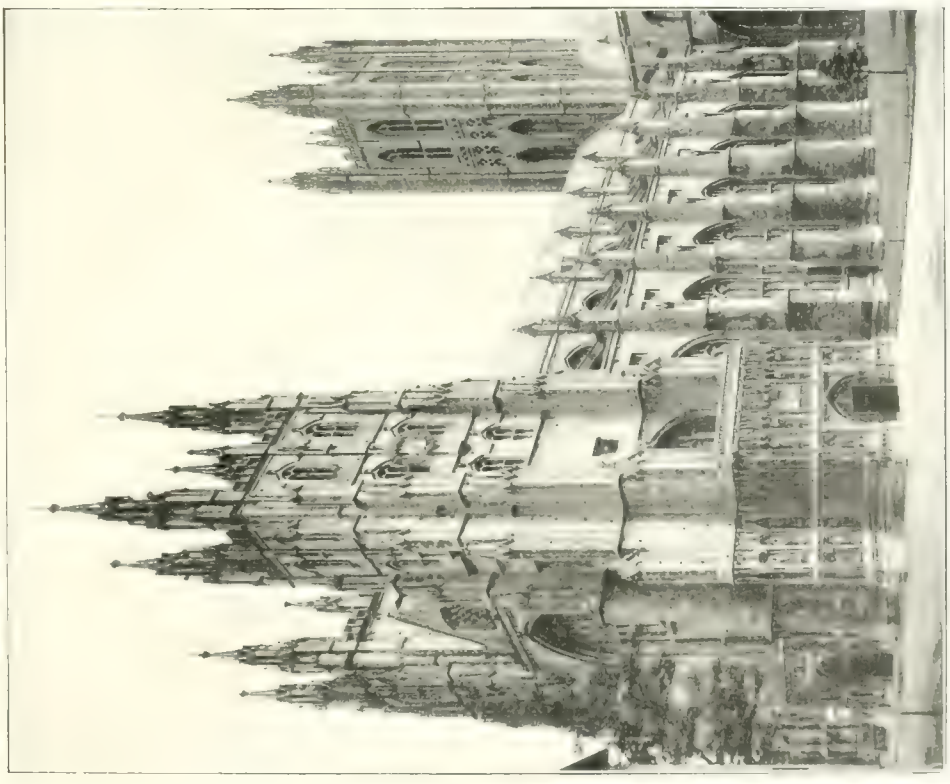


486b. Gewölbesystem der Kathedrale von Salisbury.
Innen. Außen.

487. Kreuzgang der Abtei von Gloucester. Zweite Hälfte 14. Jahrh.

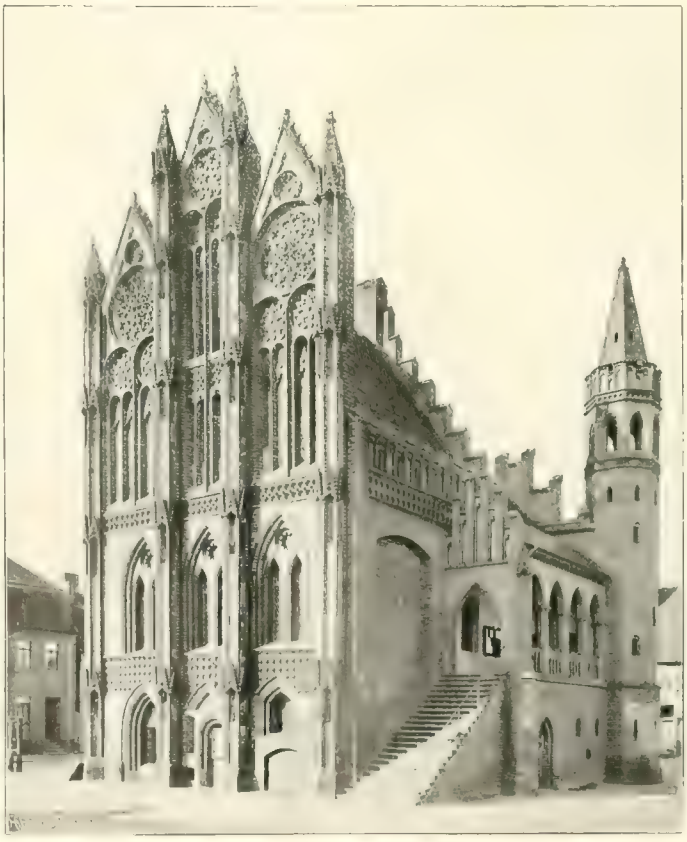


488. Kathedrale von Canterbury.



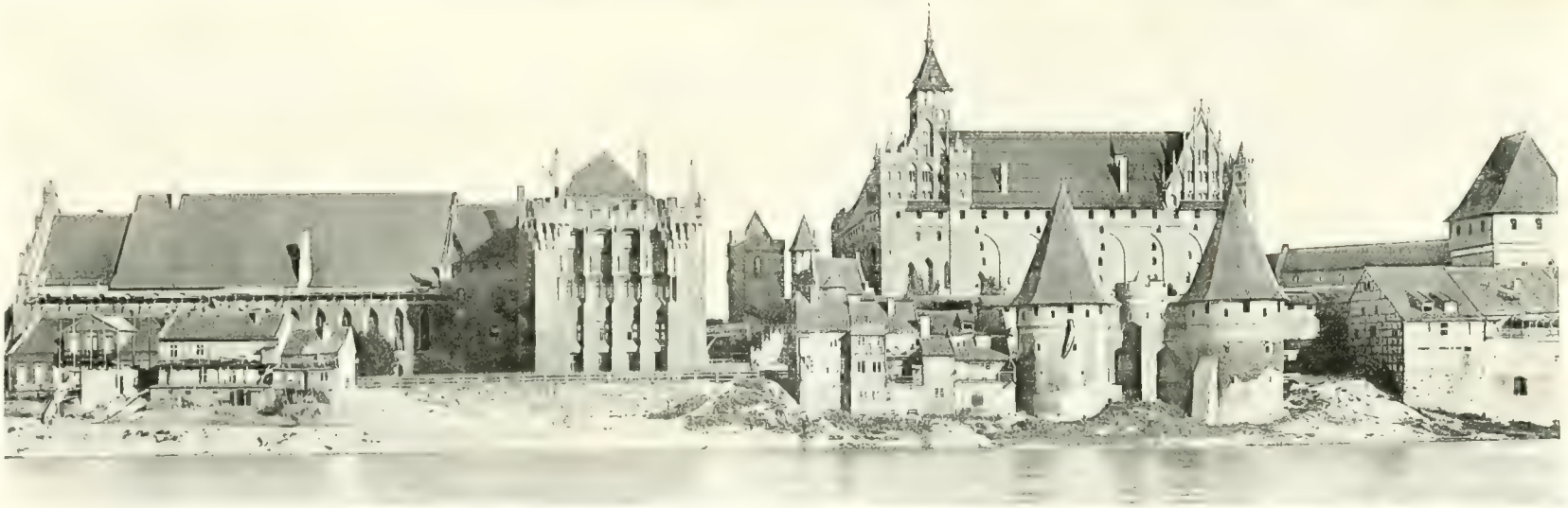
489. Kathedrale von Lincoln. 13. und 14. Jahrh.

490. Rathaus zu Lübeck.
Das alte Haus links 13. u. 14. Jahrh., der Renaissancevorbau 1570, die Zubauten rechts 14. u. 15. Jahrh.



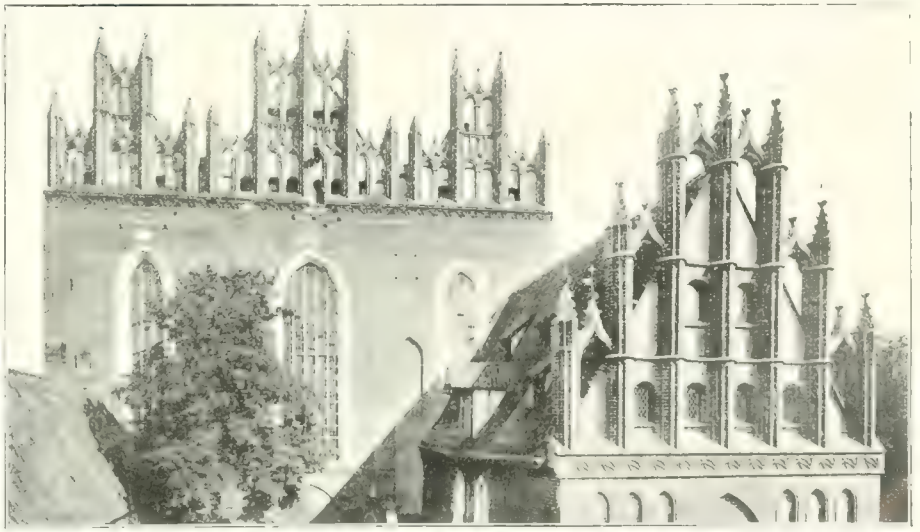
491. Rathaus von Tangermünde. 1. Hälfte 15. Jahrh.

492. Turm der Pfarrkirche in Bozen. 1519.

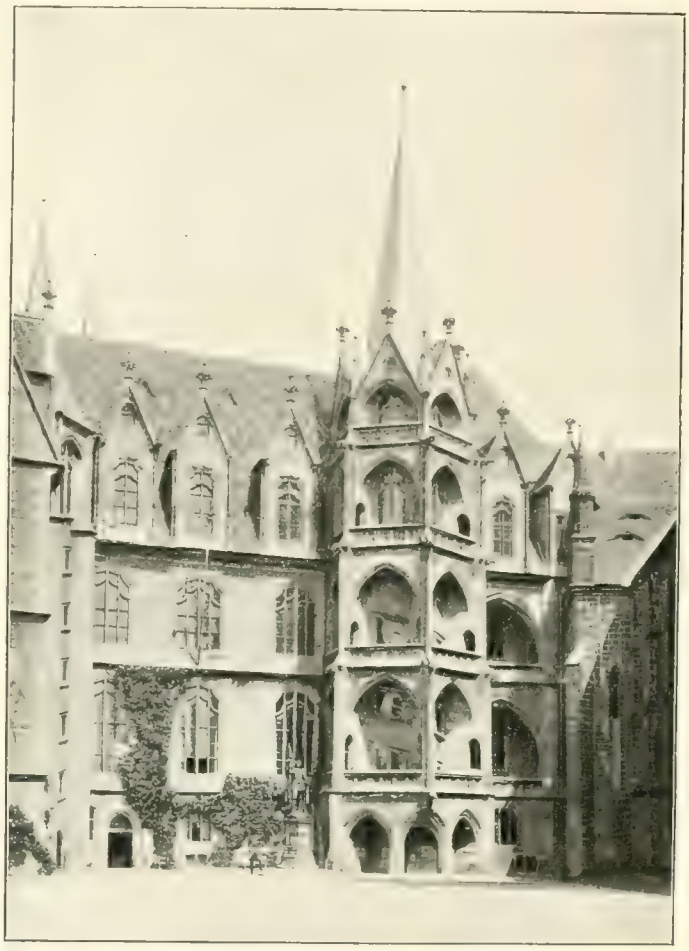


493. Die Marienburg in Westpreußen. [illegible] 17. Jahrh. wiederhergestellt im 19. Jahrh. restauriert

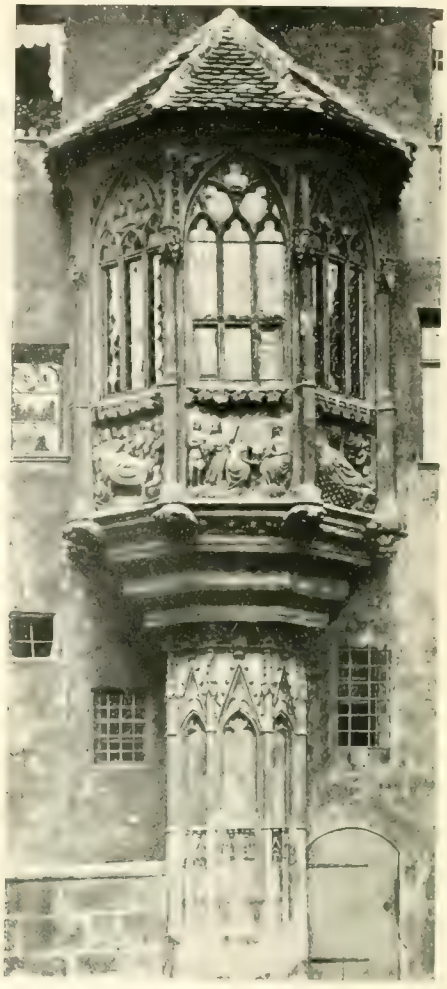
494. Gewölbe der St. Annakirche in Annaberg i. S. [illegible]



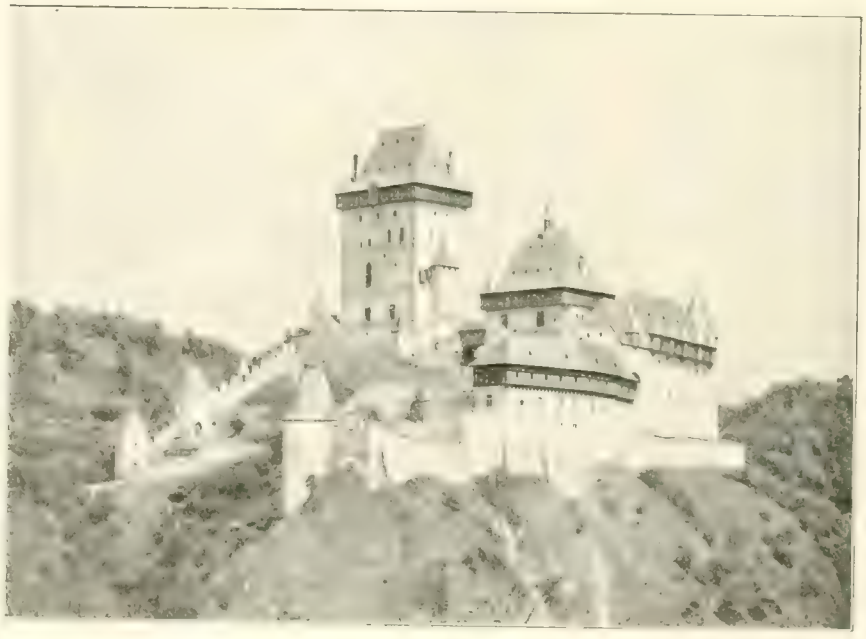
495. Trinitatiskirche und Annenkapelle in Danzig. [illegible]



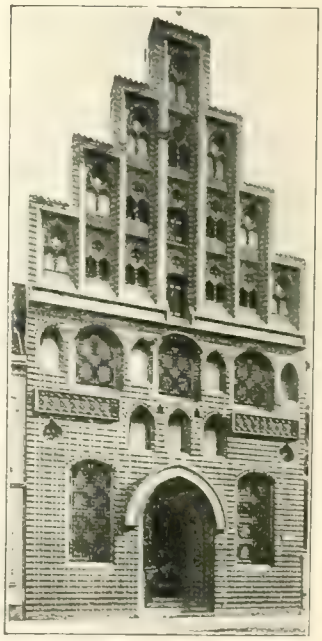
496. Die Albrechtsburg in Meißen. Hofansicht. 1471 bis um 1485.



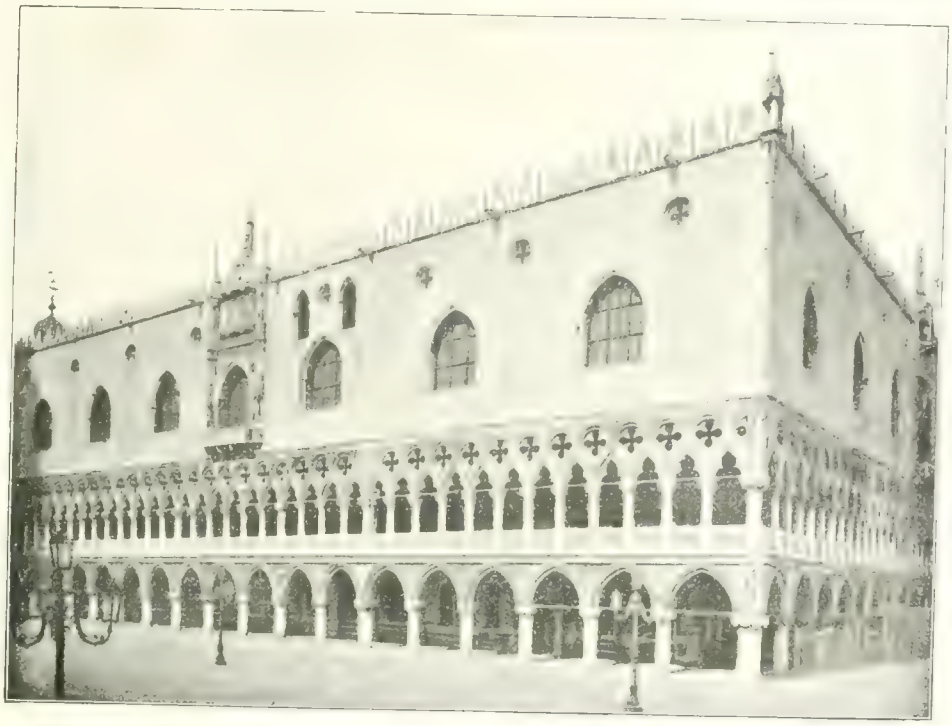
497. Erker vom Seebacher Pfarrhof in Nürnberg.



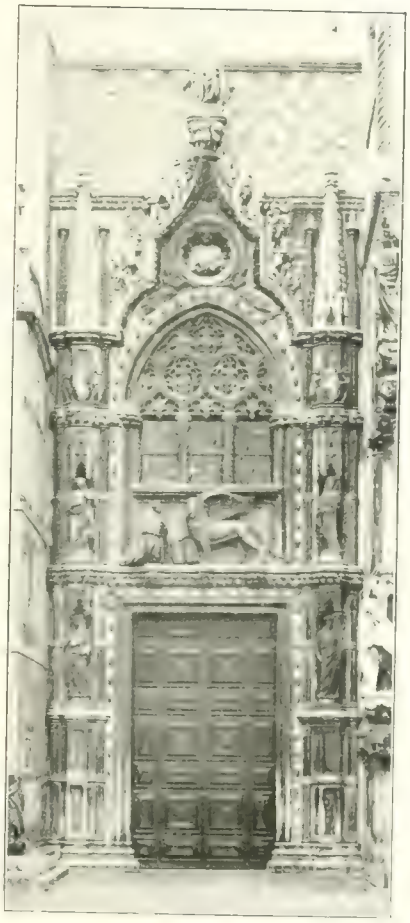
498. Burg Karlstein in Böhmen. 1348 bis 1365.



499. Gotisches Wohnhaus in Lübeck.



500. Dogenpalast in Venedig. Begonnen 14 Jahrh.

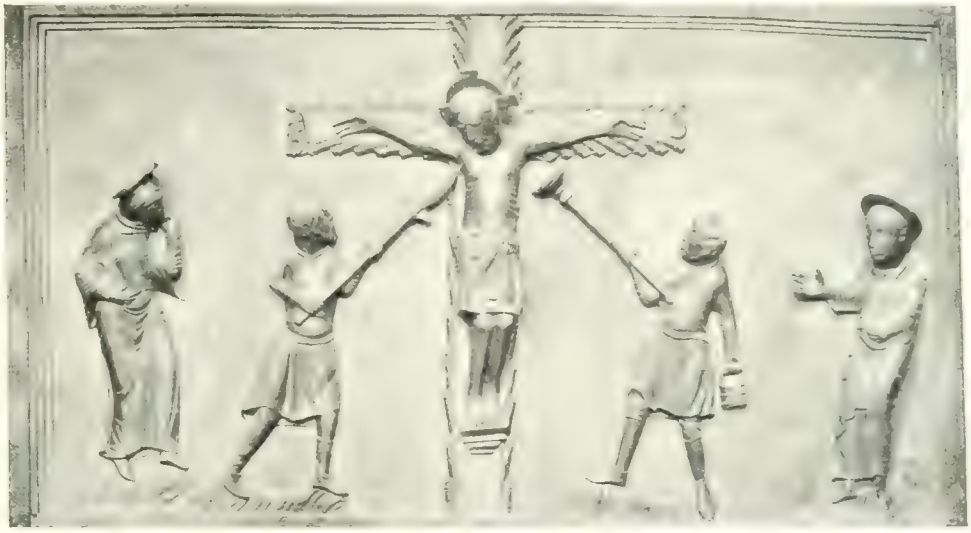


501. Die Porta della Carta

502. Das Stadthaus in Siena.

503. Der Camposanto von Pisa. Kreuzgang. 1278 bis 83 von Giovanni Pisano.

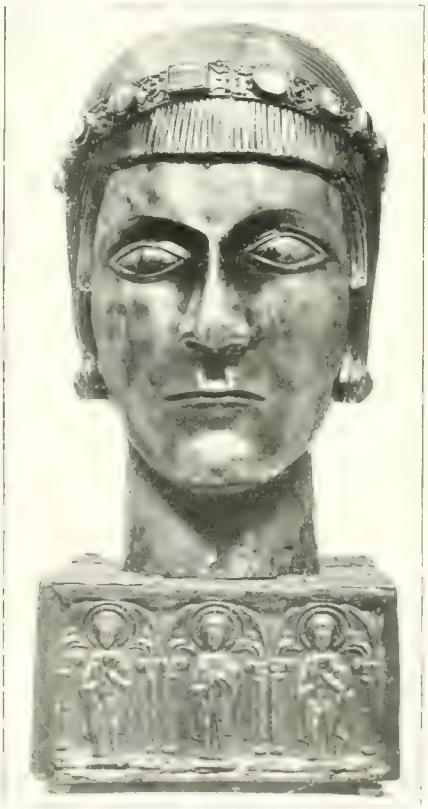
504. Dom zu Mailand. Begonnen 1386.



505. Teil der Bronzetür am Dom zu Hildesheim. Ursprünglich 1015 von Bischof Bernward in S. Michael eingesetzt.

506. Madonna mit dem Kinde. Goldblech über Holzkern. Um 1050. Essen, Domschatz.

507. Rudolf von Schwaben. Gest. 1080. Bronzeplatte im Dom zu Merseburg, vermutlich aus Magdeburg stammend.



508. Hauptreliquiar des hl. Eustachius. Mitte 12. Jahrh. Aus Basler Münster.

509. Romanischer Fries in der Krypta des Basler Munsters.

510. Christussäule. Bronze.
Im Dom zu Hildesheim.
1. Hälfte 11. Jahrh.

513. Frühromanisches Doppelkapitell mit zwei einander die Hände reichenden Männern. Trier.

511. Taufbecken von Reiner von Huy. 1122 in Bronze gegossen.
Lüttich, Bartholomäuskirche.

512. Vom Heribertschrein des Godefroid de Claire aus Huy. Um 1155. Deutz.
Die Apostel in Silber getrieben, dazwischen Propheten in Grubenschmelz.

514. Relief vom Grabmal des Papstes Clemens II. † 1047). Bamberg, Dom.

515. Relief vom Portal der Kirche zu Vézelay. Vorne. 1. Hälfte 12. Jahrh.

516. Vom Mittelportal der Kirche St. Trophime in Arles mit den heiligen Trophime, Johannes Ev. und Petrus. Anfang 12. Jahrh. Vgl. 518.

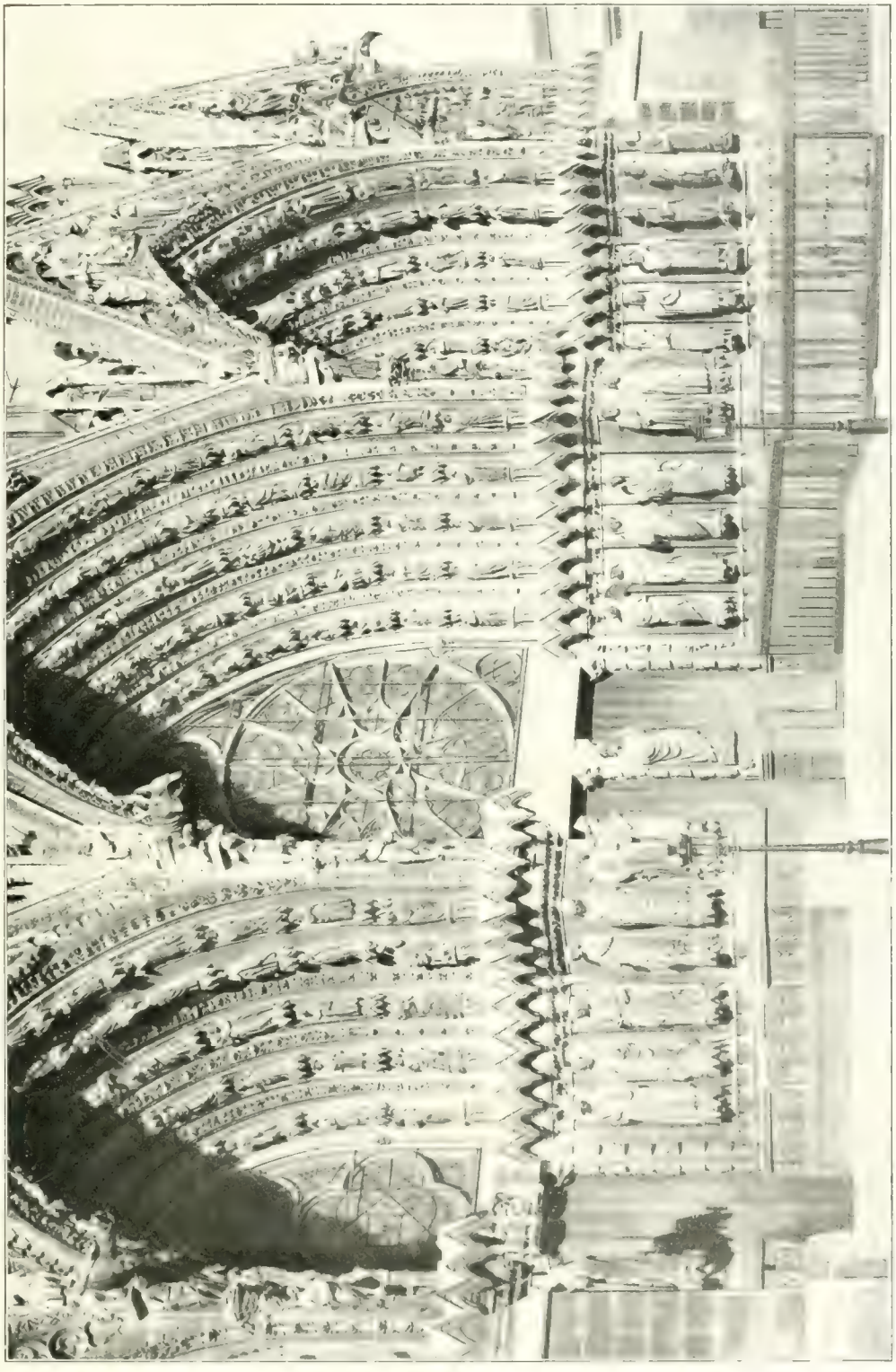
517. König David.
Von der Kathedrale [illegible]

518. Portal von St. Trophime in Arles.
Mitte 12. Jahrh. Vgl. 516.

519. Kapitell aus Toulouse (Musée de la Daurade) 12. Jahrh.

520. Petrus, von der Peterskirche in Moissac (Tarn et Garonne). Anfang 12. Jahrh.

521. Apostelfigur vom Portal der Peterskirche in Moissac.



522. Die drei Westportale der Kathedrale zu Reims: d. Gewände von Mitte des 13. Jahrh.

523. Christus. Kathedrale von Amiens.

524. Sog. Königin von Saba. Kathedrale von Reims. Höhe 3,30 m.

525. König. Kathedrale von Reims.

526. Maria. Kathedrale von Reims.

527. Eva. Kathedrale von Reims. Höhe 4,20 m.

528. Die Anbetung der Könige. Von der Goldenen Pforte am Freiberger Dom in Sachsen. Zweites Viertel 13. Jahrh.

529. Die Goldene Pforte am Freiberger Dom.

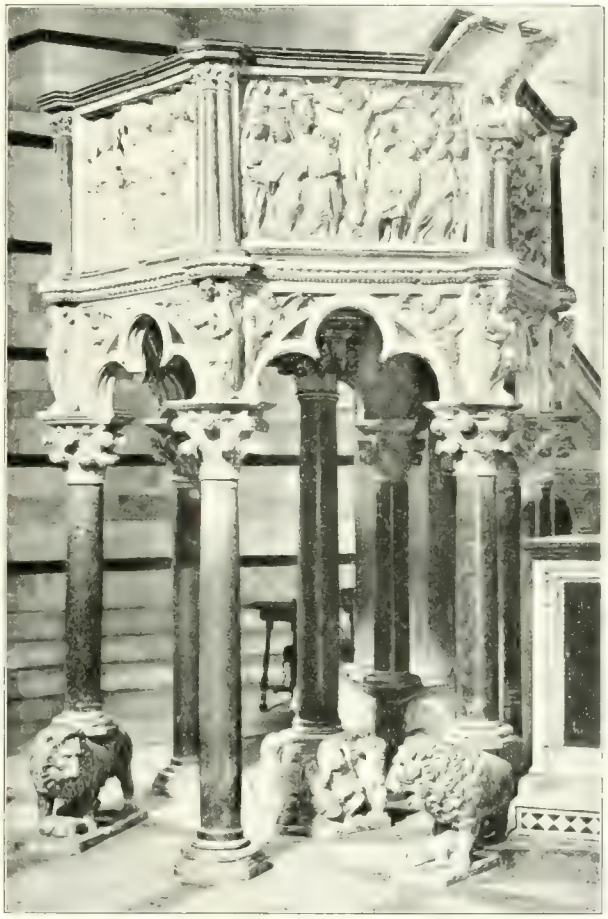
530. Kreuzigungsgruppe aus der Schloßkirche in Wechselburg. 1220—40. Eichenholz 5 m hoch.

531. Fürstenpaar aus dem Chor des Naumburger Doms. Eckart und Uta. Um 1270.

532. Maria. Vom Georgenchor des Bamberger Doms. Um 1250.

533. Der Reiter.
Am Georgenchor des Bamberger Doms.
Mitte 13. Jahrh.

534. Ecclesia. Vom Fürstenportal des Bamberger Doms. Um 1250—60.



535. Kanzel im Baptisterium von Pisa. Von Niccolo Pisano. 1259.

536. Madonna. Von Giovanni Pisano.
Marmorstatuette am Dom von Pisa.

537. Die heiligen drei Könige. Von Niccolo Pisano.
Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa.

538. Detail [illegible]

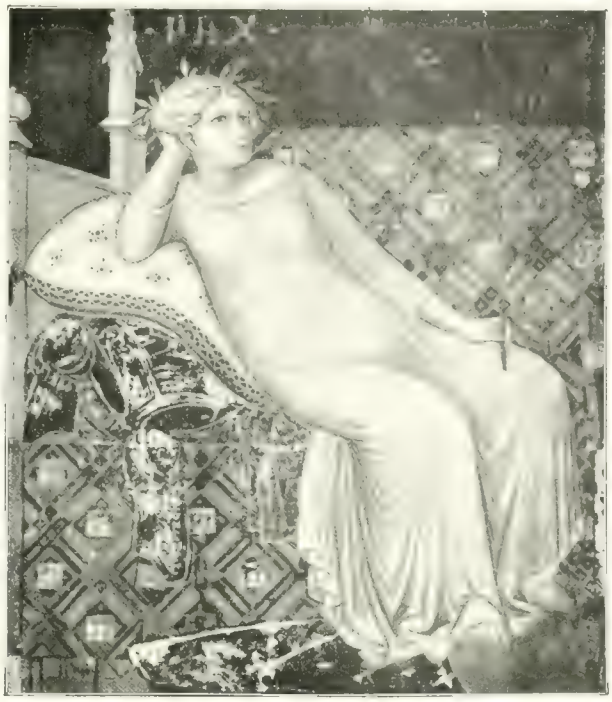
539. Ein Beter vom Grabmal Philipps des Kühnen gest. 1401 in Dijon. Von Claus Sluter.

540. Der sog. Mosesbrunnen in Dijon von Claus Sluter u. Claus de Werve, bildete den Fuß zu einem Kalvarienberg. 1395—1405.

541. Grabmal d. Johannes von Holzhausen u. seiner Frau. Ende 14. Jahrh. Frankfurt a. M. Dom.

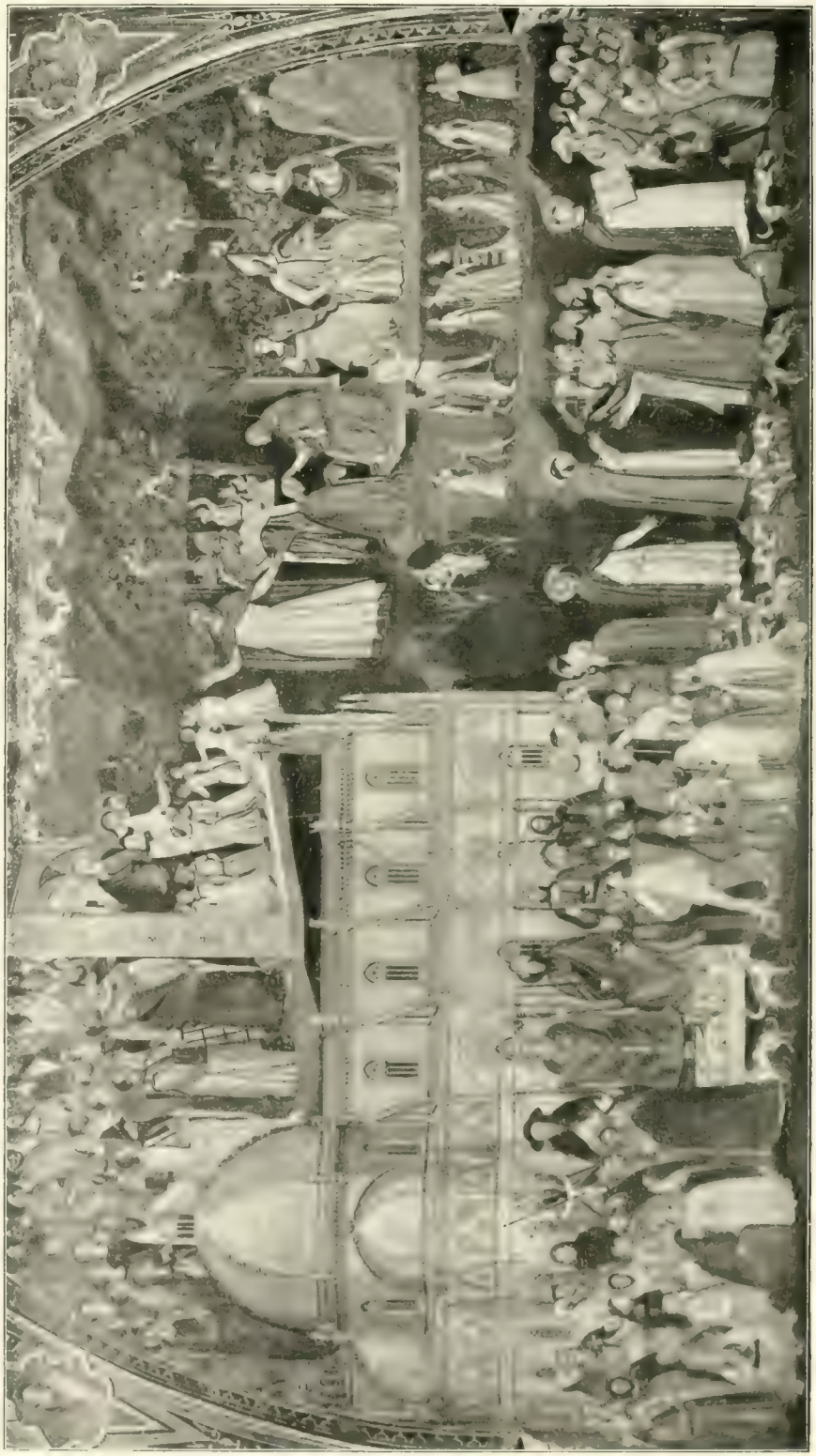
542. Grabmal d. Konrad Groß († 1356) in d. Spitalskirche zu Nürnberg.

543. Die Madonna Rucellai in Santa Maria Novella in Florenz. Dem Cimabue zugeschrieben.



544. Die Friedfertigkeit. Aus der Darstellung des guten Regiments von Ambrogio Lorenzetti. Siena, Rathaus.

545. Die Grablegung von Giotto. Padua, Cappella degli Arena. Vgl. [illegible]



546. Allegorische Darstellung der siegreichen und der streitenden Kirche.

Nach der Lehre des Dominikaners Thomas von Aquino. An der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz. 2. Hälfte 14. Jahrh.

547. Der Triumph des Todes. Rechter Teil des Wandgemäldes im Kreuzgang des Campo Santo zu Pisa. 2. Hälfte 14. Jahrh.

548. Der Pähleraltar. München, Nationalmus. Anfg. 15. Jh.

549. Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch.
München, Pinakothek.
Kölnische Schule Anfang 15. Jahrh.

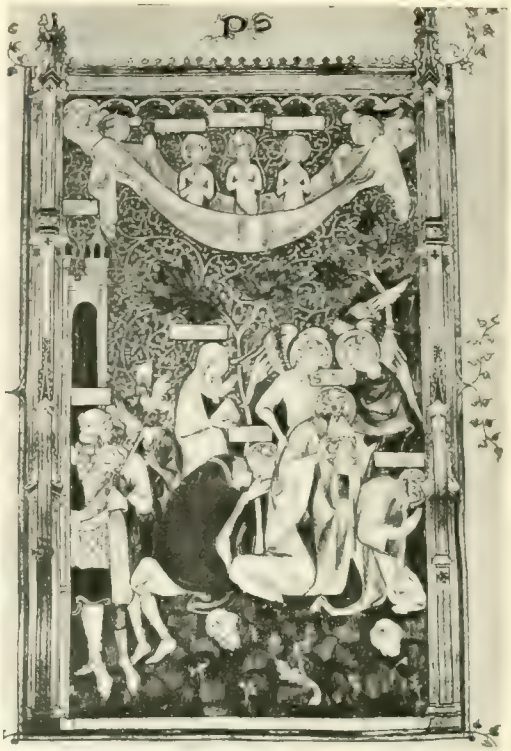
550. Die Krönung Mariä. Von [illegible]schen Altar um 1440. Nürnberg, Lorenzkirche.

551. Der Paradiesgarten. Mittelrheinisch. Um 1420. Frankfurt a. M.

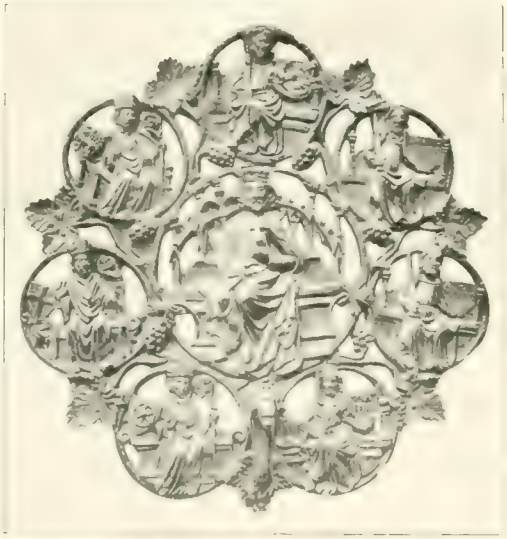
552. Darstellung der Apokalypse auf einem Teppiche der Kathedrale zu Angers.
Nach einem Entwurf des Jan van Bruges um 1375.

553. Das Kölner Dombild. Mittel- und linker Seitenflügel. Von Stephan Lochner, 14[illegible]

554. St. Thomas u. St. Johannes. Glasgemälde i. Domchor zu Köln. Erstes Viertel 14. Jahrh.



555. Pariser Miniaturmalerei. Vie de St. Denis. 1317 vollendet. Nach Vitzthum.



556. Türgriff vom Lübecker Rathaus. Bron... Der Kessel mit den 3 Kugelfüßen. 14. Jahrh.

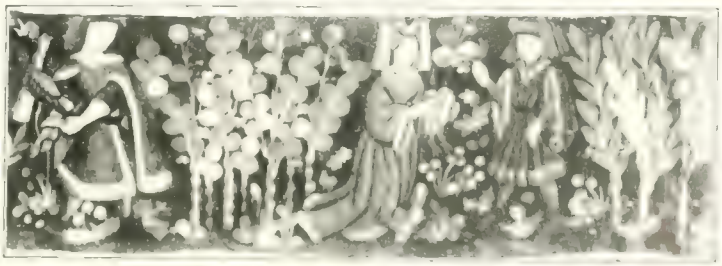
557. Chorgestühl aus der Pfarrkirche von Wasserberg. Anfang 14. Jahrh. Köln. Kgm.

558. Corvinuspokal. Silber vergoldet. 82 cm h. 1462. Wiener Neustadt.

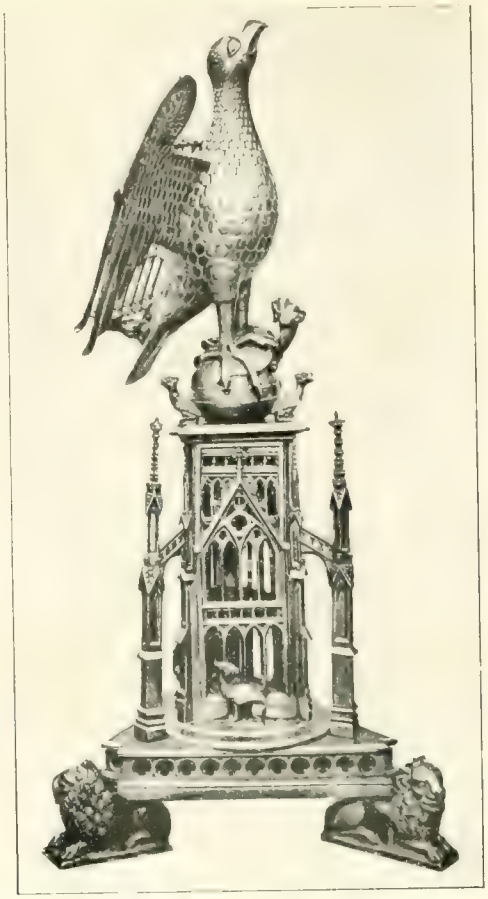
559. Aus der Manesse-Handschrift. Ritter nach dem Siege im Turnier den Kranz empfangend. Anfang 14. Jahrh. Heidelberg, Universitäts-Bibliothek.

560. Elfenbeinrelief einer Spiegelkapsel. [illegible] 14. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum.

561a. Miserikordie vom Chorgestühl des Ulmer Münsters. Von Jörg Syrlin um 1470.



561b. Falkenjagd. [illegible]



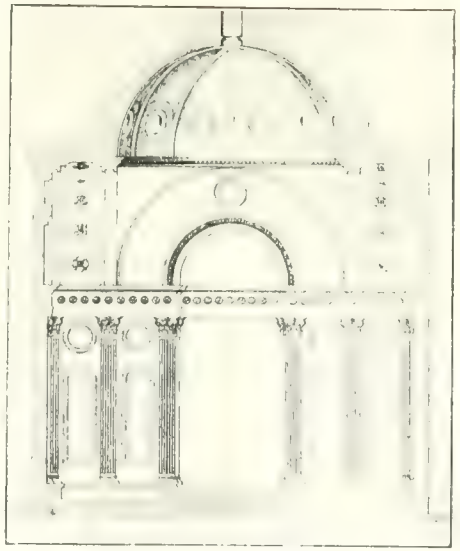
562. Adlerpult aus Bronze. Von Jean Joses v. Dinant. Tongern. 2. Hälfte 14. Jahrh.

563. Kapellenreliquiar. Nach 1361. Aachen, Domschatz.

564. Miniatur aus dem Arundel-Psalter. Anfang 14. Jahrh. London, Brit. Museum.

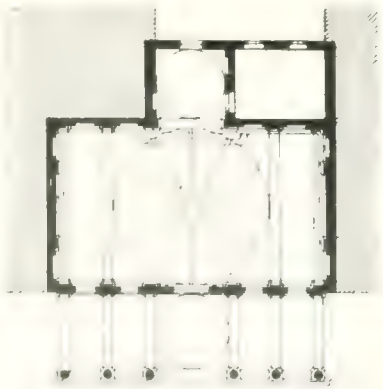
565. Seidenstoff aus Lucca (mit Verwendg. orientalisch. Motive). Erste Hälfte 14. Jahrh. Leipzig, Kgm.

566. Kapelle der Familie Pazzi im Klosterhof von S. Croce in Florenz. Von Brunelleschi 1430



567. Pazzikapelle. Aufriß. Vgl. 568

568. Pazzikapelle. Innenansicht.

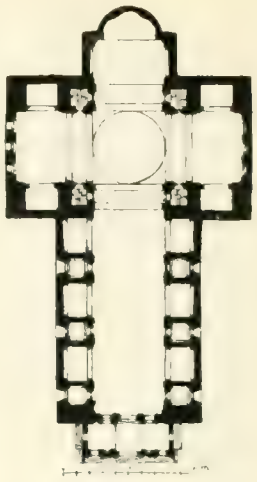


569. Pazzikapelle. Grundriß.

570. Findelhaus in Florenz. Von Brunelleschi 1445.

571. Wickelkind. Fayencerelief von Andrea della Robbia. Am Findelhaus. Vgl. 570

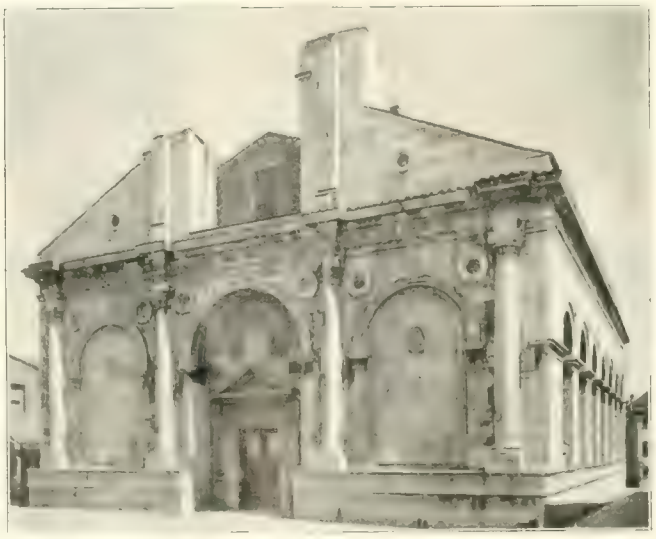
572. S. Lorenzo in Florenz. Von Brunelleschi. 1420 begonnen, Innenausbau 1490 vollendet. Eingangsseite. Vgl. 577.



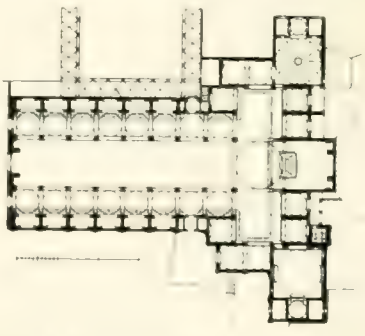
575. S. Andrea in Mantua. Von Alberti. 1470.

573. Die alte Sakristei von S. Lorenzo. Von Brunelleschi. 1420—29. Mit dem Medizeer Sarkophag von Verrocchio.

576. Palazzo Rucellai in Florenz. Von Alberti. 1446 begonnen.



574. S. Francesco in Rimini. Von Alberti. Umbau 1447 begonnen.



577. S. Lorenzo in Florenz. Vgl. 572.

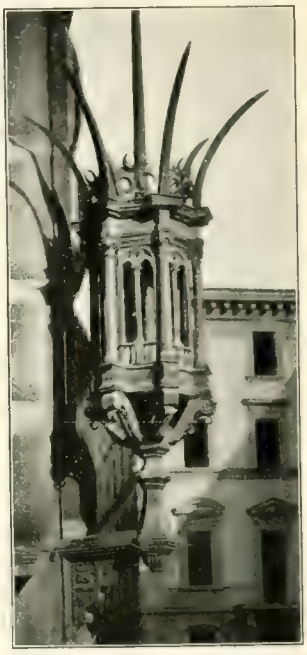
578. Palazzo Riccardi in Florenz.

579. Pilaster von d. Fassade von S. Maria dei Miracoli in Brescia.

580. Fenster vom Palazzo Quaratesi in Florenz.

581. Hof des Palazzo Riccardi.

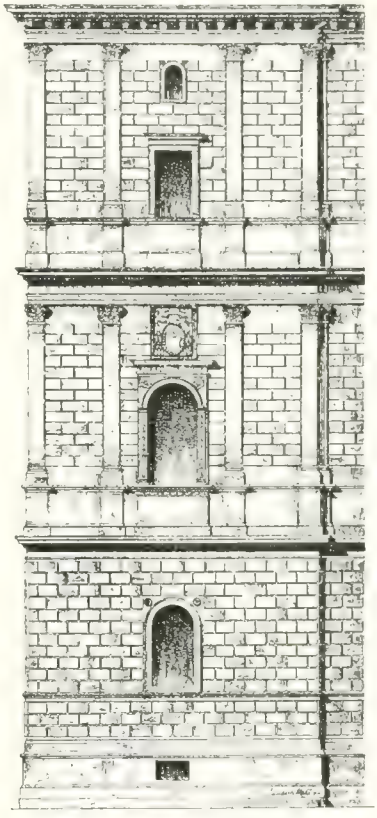
582. Palazzo Strozzi in Florenz. Von Benedetto da Majano. 1489 begonnen.



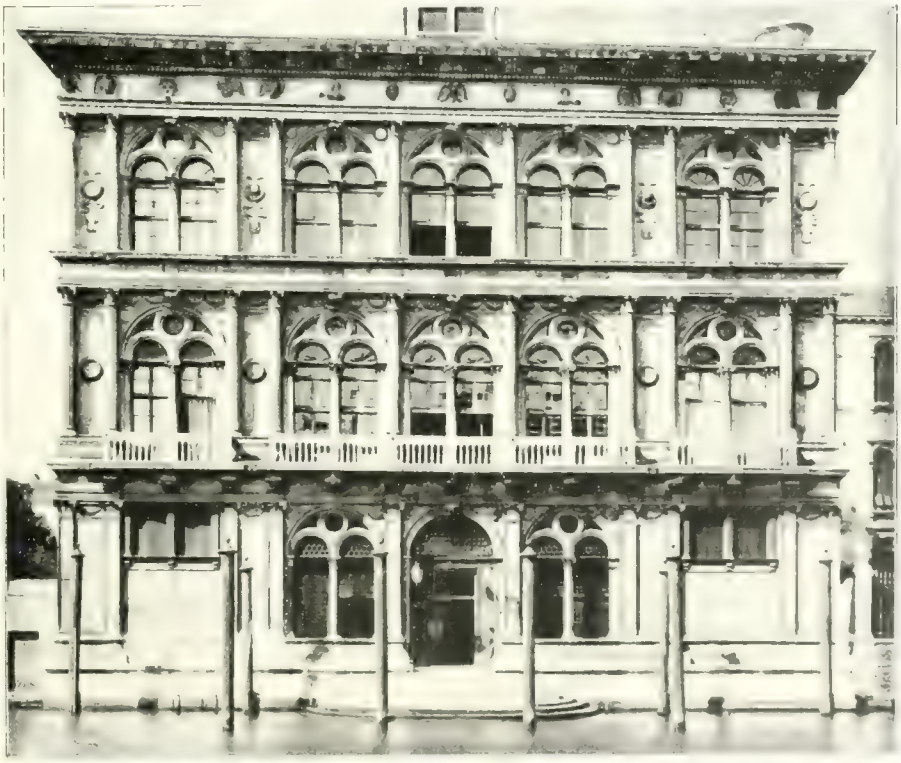
583. Bronzelaterne vom Palazzo Strozzi in Florenz.

584. Die Certosa bei Pavia. Die Dekoration der Fassade 1491 begonnen.

585. Tempietto bei S. Pietro in Montorio. Rom. Von Bramante 1500—02. Die Bekrönung der Kuppel u. das Wappen später.



586. Von der Fassade der Cancelleria in Rom. Von einem unbekannten Florentiner Architekten. 1486 begonnen.



587. Palazzo Vendramin Calergi in Venedig. Wahrscheinlich um 1500. Von [illegible].

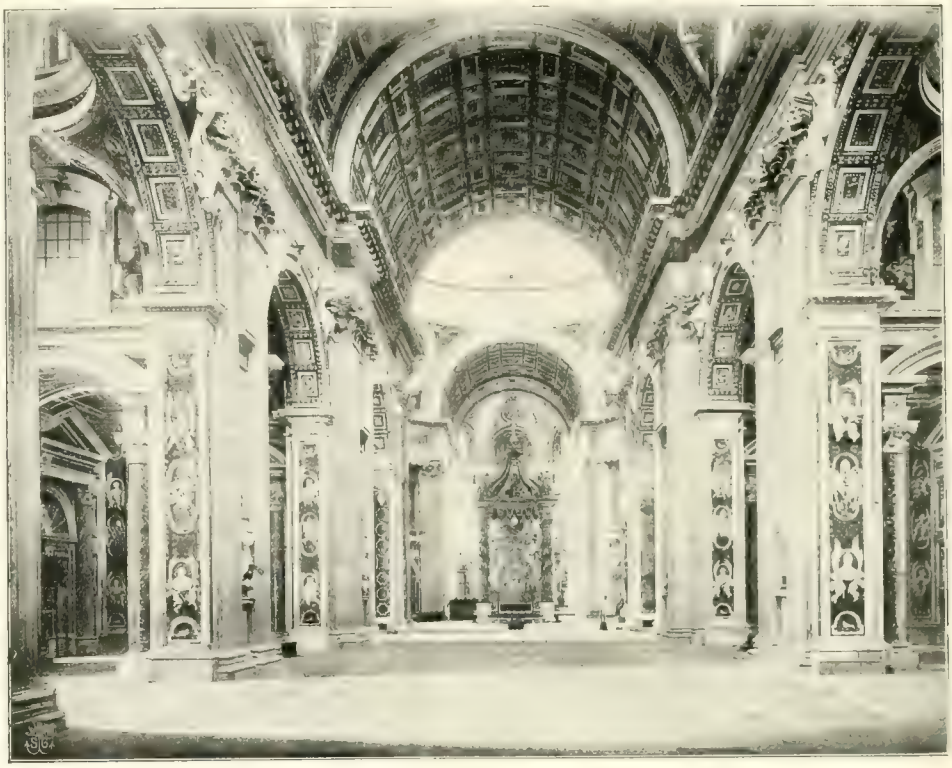
588. Palazzo Farnese in Rom.
Nach Antonio da Sangallos Tode (1546) von Michelangelo vollendet.

589. Vorhalle der Laurenziana in Florenz. Von Michelangelo. 1523—26.
Die Treppenanlage 1558 von Vasari.

590. Villa Rotonda bei Vicenza.
Von Andrea Palladio. Um 1552.

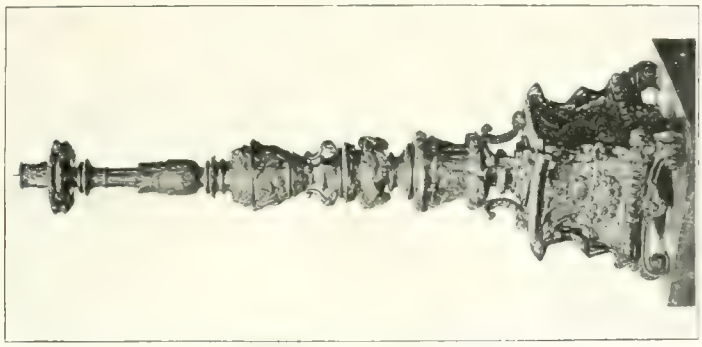
591. Die Loggetta am Campanile in Venedig. Von Jacopo Sansovino (1540).
1902 unter den Trümmern des Campanile begraben und wiederaufgebaut.

592. Die Peterskirche in Rom. Vgl. 593 bis 595.

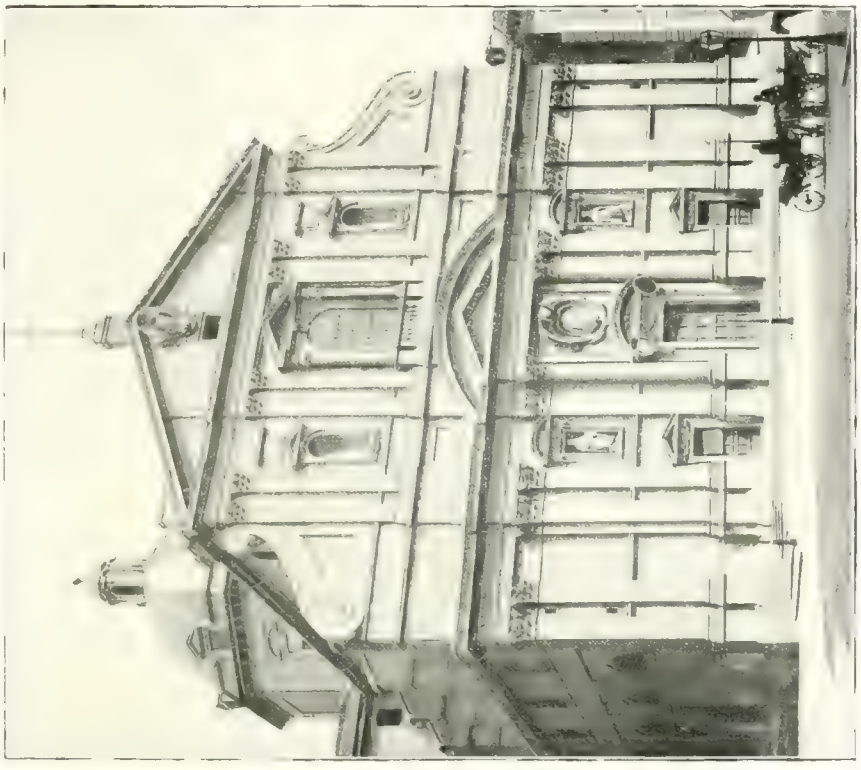


593. Inneres der Peterskirche in Rom.
Die Marmortafelung und Dekoration von della Porta und Bernini.

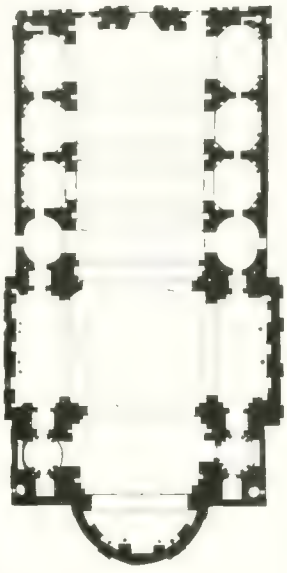
594. Rückansicht der Peterskirche in Rom.



597. Bronzekandelaber.
Von Annibale Fontana. Um 15[illegible]
Paris, Cabinet

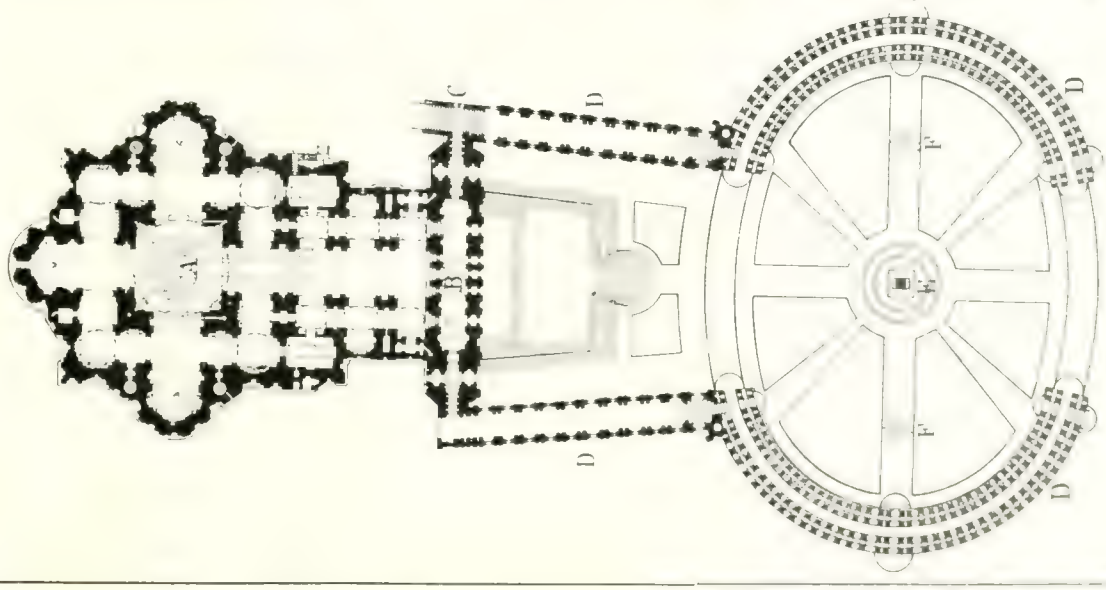


596. Die Jesuitenkirche in Rom (il Gesù).
Begonnen 1568 von Giacomo Barozzi gen. Vignola. Die Fassade von Giacomo della Porta 1575 vollendet



598. Il Gesù.
Von Vignola
Grundriss.
Vgl. 596

595. Grundriß der Peterskirche und des Petersplatzes in Rom.
[illegible]



599. Von der Haupttür Ghibertis am Baptisterium in Florenz. Bronze. Erschaffung des Menschen und Vertreibung aus dem Paradies.

600. David. Von Donatello. Bronze. Florenz, Bargello.

601. Vom Grabmal der Ilaria del Carotto. Von Jacopo della Quercia. 1406. Lucca, Dom.

602. Madonna mit Engeln. Von Luca della Robbia
Lavenecrelief. Nat.-Mus. Florenz. Um 1443

603. David.
Bronzestatue von Andrea del Verrocchio.
Florenz, Museo Nazionale.

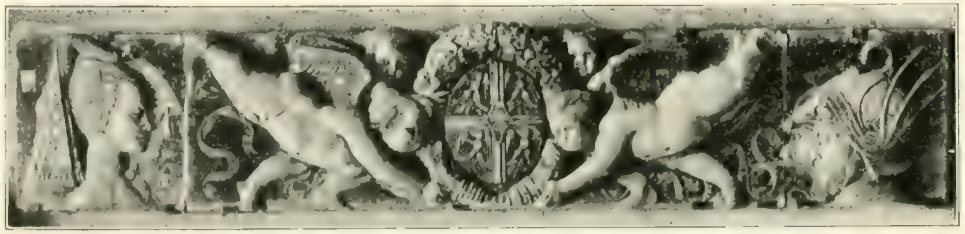
604. Die Verkündigung. Von Donatello. Um 1435.
Tabernakel aus Pietra serena in Santa Croce in Florenz.

605. Der heilige Georg. Von
Donatello. 14
Museo

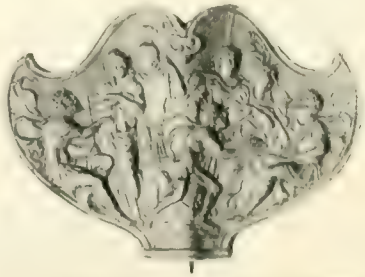
606. Bronzestandbild des Bartolommeo Colleoni. Von Andrea del Verrocchio. Nach dessen Tod (1488 von Alessandro Leopardi auf hohem Sockel in Venedig aufgestellt.

607. Das eherne Standbild des Gattamelata in Padua. Von Donatello. 1450.

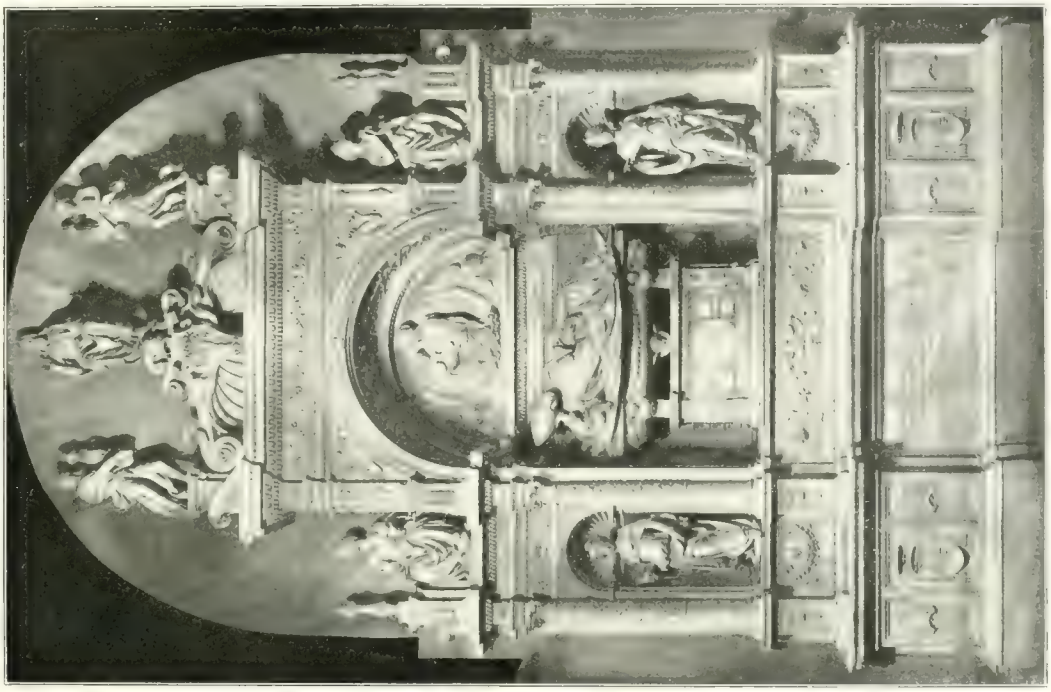
608. Bronzeplakette, Amor schlafend. Um 1500.



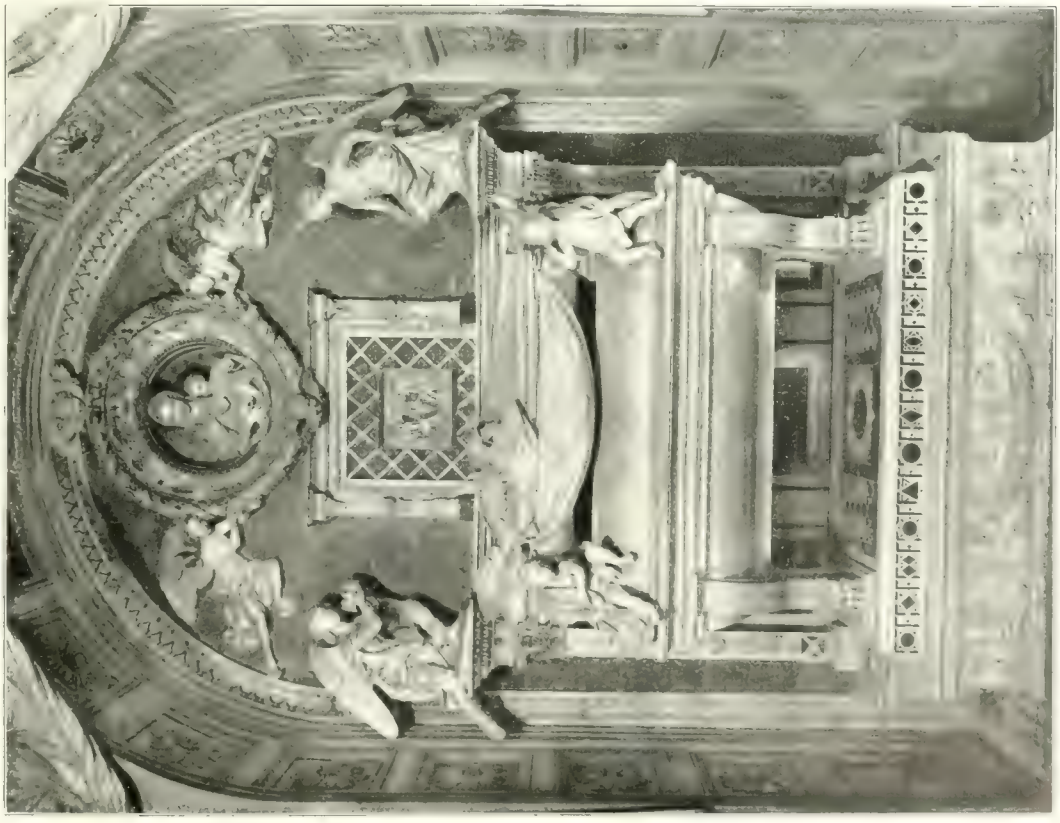
609. Lodovico Gonzaga mit Barbara von Brandenburg und Federigo Gonzaga mit Margarete von Baiern. Marmorrelief. Mantua, Akademie.



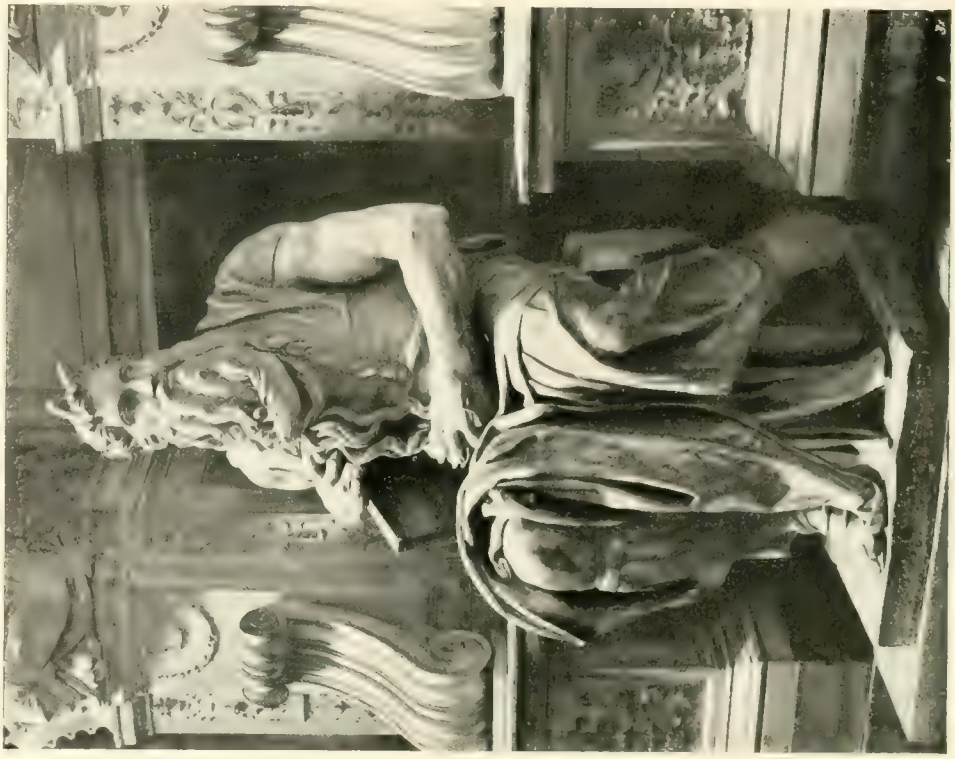
610. Bronze-Dolchgriff. Von Moderno.



612. Grabmal des Kardinals Sforza. Von Andrea Sansovino. 15. J. Rom, S. Maria del Popolo.



611. Grabmal des Kardinals von Portugal, gest. 1459. Von Antonio Rossellino. Florenz, S. Miniato.



614. Moses. Vom Denkmal tur Julius II. in S. Pietro in Vincoli. Von Michelangelo. Rom. Zwischen 1513 und 16 entstanden. Höhe 2,55 m.

613. Pietà. Von Michelangelo. Marmorgruppe. 1500. Peterskirche in Rom.

615. David. Von Michelangelo.
5,5 m hoch. 1504. Florenz, Akademie.

616 617. Zwei Sklaven. Von Michelangelo. 2,2 m hoch.
Paris, Louvre. Zwischen 1513 und 16

618. Die Nacht. Von Giuliano und Lorenzo de' Medici. Von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo

619. Das Grabmal des Lorenzo de' Medici (il pensieroso) mit den allegorischen Figuren des Morgens und des Abends. Von Michelangelo. 1524—31. Florenz, Medicikapelle in S. Lorenzo.

620 a, b. Medaille auf Michelangelo.
Art des Leone Leoni.

621. Medaille auf Aretino.
Art des Leoni.

622. Perseus. Bronzestatue von Benvenuto Cellini. Florenz, Loggia de' Lanzi.

623. Raub der Sabinerin. Von [illegible]. Florenz, Loggia [illegible].

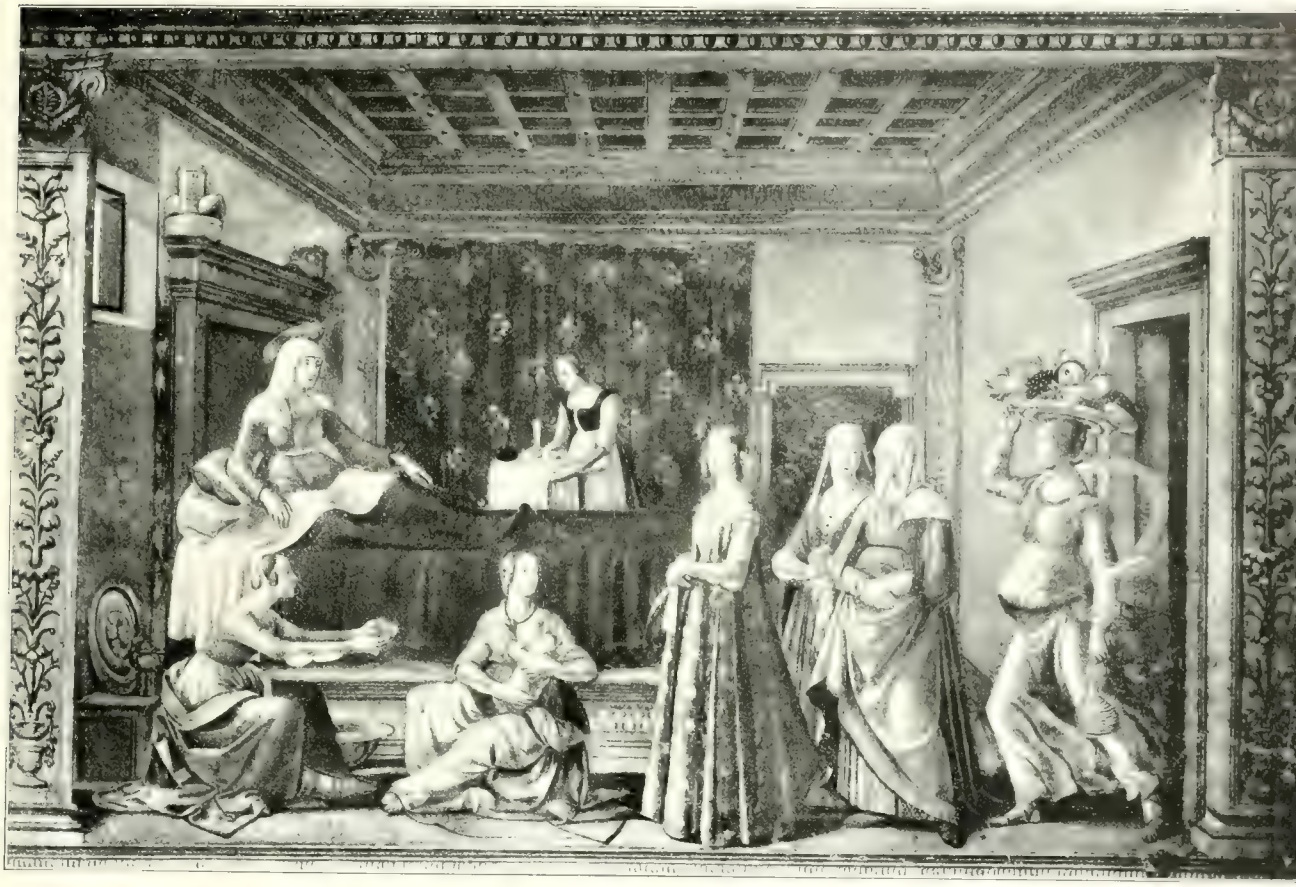
624. Venus. [illegible]

625. Die Erweckung des Königssohnes. Von Masaccio und Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

626. Petri Befreiung. Von Filippino Lippi. Florenz, Carmine.

627. Aus dem Zug der heiligen drei Könige. Wandgemälde von Benozzo Gozzoli. Florenz, Pal. Medici (Ricardi).

628. Linker Flügel v. Jüngsten Gericht des Giovanni da Fiesole. Berlin.



629. Die Geburt Johannes des Täufers. Von Domenico Ghirlandajo. 1490. Fresko in S. Maria Novella in Florenz.

631. **Federigo Gonzagas Rückkehr an den Hof Lodovico Gonzagas und der Barbara von Brandenburg.**
Wandgemälde von Andrea Mantegna. Mantua, Castello. 1474.

632. **Madonna mit dem Dogen Barbarigo.** Von Giovanni Bellini. 1488. Murano, S. Pietro Martire.

633. Das Abendmahl. Von Lionardo da Vinci. Um 1497. In S. Maria delle Grazie in Mailand.

634. Medaille auf Cäcilie von Gonzaga. Von Vittore Pisano. 1447.

635. Das Abendmahl. Von Andrea del Sarto. 1527. Florenz, S. Salvi.

636. Rückseite von 634. Jungfrau mit Einhorn.

637. Papst Julius II. Von Raffael. Florenz, Uffizien

638. Amor bei den Grazien.
Aus den Fresken Raffaels in der Farnesina, 1516 u. 17 entworfen).

639. Der wunderbare Fischzug. Karton von Raffael. 1516. London, Victoria und Albert-Museum.

640. Die Schule von Athen. Von Rafael. Fresko in der Stanza della Segnatura des Vatikan (von den Malereien dieses Saales wurden 1509 begonnen und 1511 vollendet).

641. Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle. Von Michelangelo. 1508 begonnen.

642. **Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle.** Von Michelangelo. 1511 vollendet.

643. Die Sixtinische Madonna. Nach 1515. Von Raffael. Dresden, Galerie. Der heilige Papst Sixtus II., die heilige Barbara.

644. Die Transfiguration. 1517. Von Raffael. Rom, Vatikan.

646. Das Familienbild von Giorgione

645. Der Tag

647. Venus vor dem Spiegel.
Von Tizian. Um 1555. St. Petersburg.

648. Papst Paul III. mit seinen Neffen.
Von Tizian. 1545. Neapel.

649. Die Klage um den Leichnam Christi.
Letztes Werk Tizians, von Palma Giovane vollendet. Venedig, Akademie.

650. Himmelfahrt. Von [illegible] Vorbericht 1518 [illegible]
Ursprünglich auf dem Hochaltar von S. Maria [illegible]

651. Himmlische und irdische Liebe. Von Tizian. Rom, Galerie Borghese.

652. Die heilige Barbara. Von [illegible]
Venedig, S. Maria Formosa.

653. Die heilige Justina.
Von Alessandro Bonvicino genannt Moretto aus Brescia.
Wien, Hofmuseum.

654. **Der hl. Markus befreit einen Sklaven vom Märtyrertod.** Von Tintoretto. Venedig, Akademie.

655. **Aus der Apotheose der Venezia im Dogenpalast.** Von Paul Veronese. Venedig

656. Majolikaschüssel aus Faenza um 1480. London, Brit. Mus.

657. Majolikateller. Castel Durante. 1530. Frankf. a. M.

658. Florentiner Apothekentopf (Albarello) um 1460.

659. Florentiner Majolikavase. 15. Jahrh. 1. Hälfte. Berlin.

660. Blauer Glasbecher mit Schmelzmalerei. 15. Jahrh. Berlin, KGM.

661. Truhe aus Nußholz. 1. Hälfte 16. Jahrh. Im Collegio del Cambio zu Perugia.

662. Silbervergoldetes und emailliertes Salzfaß Franz' I. Von Benvenuto Cellini. 1539 begonnen, 1543 vollendet. Wien, Hofmuseum.

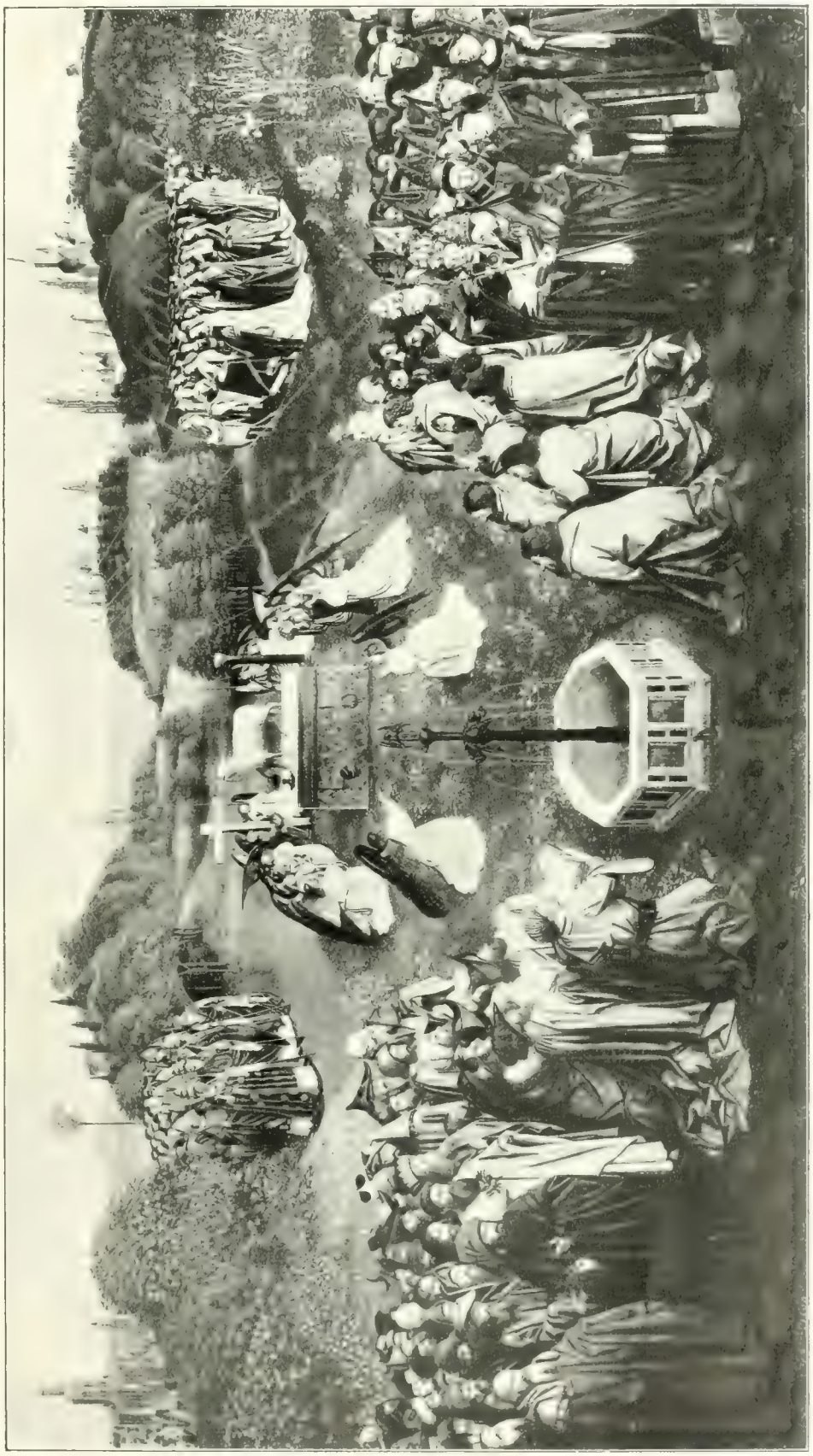
663. Bronzevase. Italien 15. Jahrh. London, Victoria und Albert-Museum

664. Bronzetintenfaß.
Von Andrea Briosco genannt R[illegible]

665. Hubert van Eyck, Maria, Gott Vater, Johannes. Vom Genter Altar in St. Bavo.

666 a. Die gerechten Richter. b. Die Streiter Christi. c. Die heil. Einsiedler. d. Die heil. Pilger.

666 a—d. Hubert und Jan van Eyck. Innenflügel vom Genter Altar. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



667. **Anbetung des Lammes.** Von Jan van Eyck. Innenseite des Genter Altars von Jan van Eyck. Mittelstück des unteren Reihe. Gent, St. Bavo.

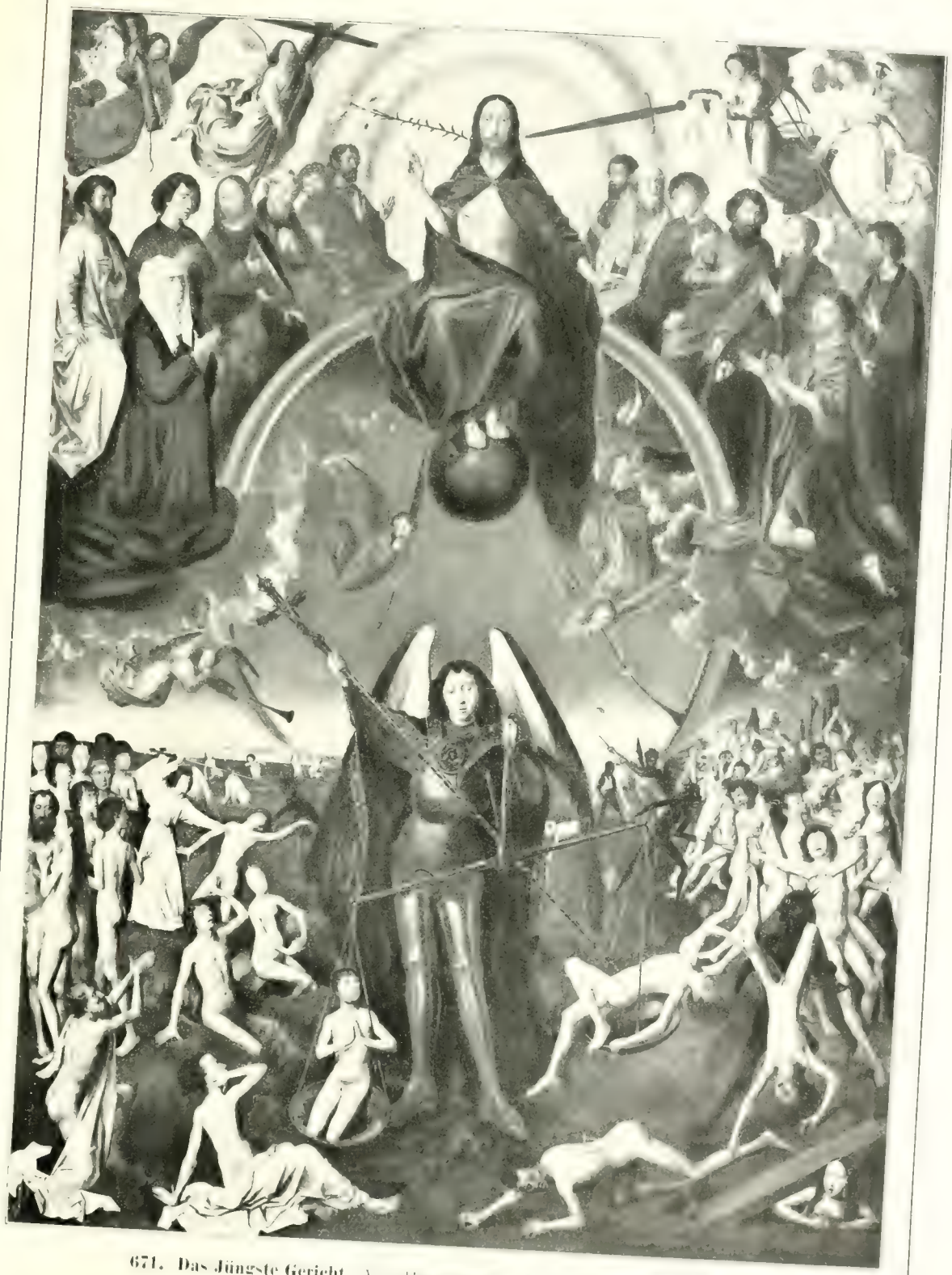
Der Genter Altar wurde für die Kapelle des Jodocus Vydt, der 1433 Bürgermeister war, und seiner Gattin Isabella ausgeführt.

a Adam. b Singende Engel. c Musizierende Engel. d) Eva.

668 a d. Flügel vom Genter Altar. a, d Brüssel, b, c Berlin

669. Verkündigung. Von Hans Memling
Berlin, Fürst Radziwill.

670. Die hl. Barbara lesend.
Vom Meister von Flémalle. 1438. Madrid, Prado.



671. Das Jüngste Gericht. Von Hans Memling (1467). [illegible] Marienkirche.

672. Anbetung des Kindes. Von Hugo van der Goes. Mitte des Portinarialtars. Florenz, Uffizien.

673. Kreuzabnahme. Von Roger van der Weyden. Madrid, Escorial.

674. Herzog Wilhelm IV. von Bayern mit Gefolge.
Miniatur aus dem Turiner Horarium. Um 1417.

676. Der Mann mit der Nelke.
Von Jan van Eyck.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

677. Die heil. Katharina.
Flug[illegible]

675. Das Schloß Saumur. Monatsbild [illegible]

678. Magdalenen-Altar in Tiefenbronn. Von Lucas Moser. 1431.
Oben: Das Gastmahl im Hause des Lazarus. Darunter: Meerfahrt der Heiligen, Rast und Traum der Königin, Kommunion der hl. Magdalena. Auf der Staffel: Christus und die Jungfrauen.

Hierneben: **680.** Ausschnitt aus der Meerfahrt.

679. Anbetung der Könige. Von Conrad Witz. Vom Altar in Genf. 1444.

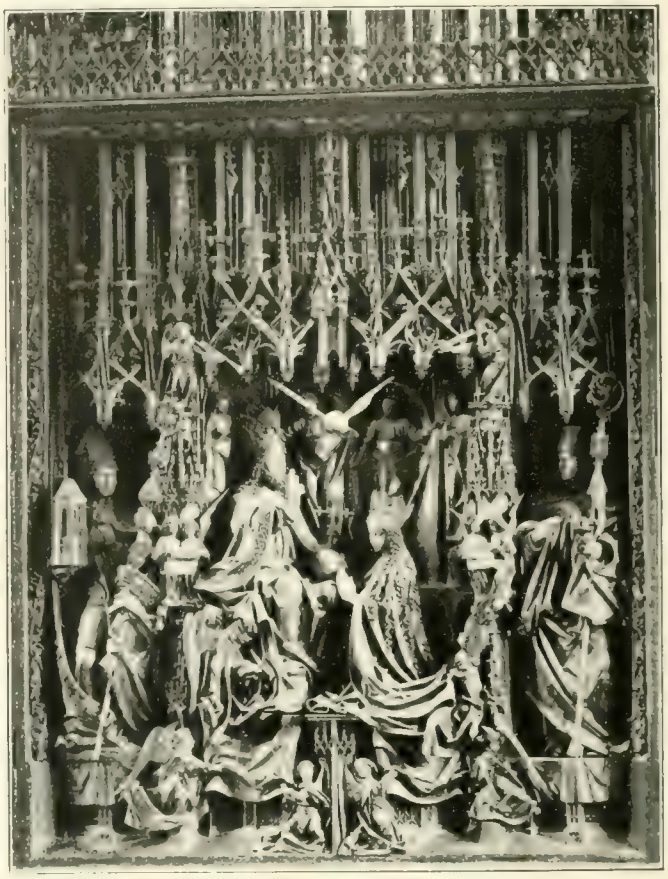
681. Madonna im Rosenhag.
Von Martin Schongauer. Kolmar

682. Gußmedaille auf Michael Wohlgemut. Von [illegible] 1508

683. Der englische Gruß. Von Veit Stoß. Lorenzkirche, Nürnberg

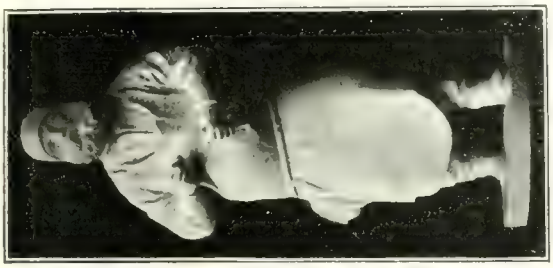
684. Madonna mit Kind.
Von Hans Multscher. Vom Sterzinger Altar

685. Madonna von Blutenburg. München, Nationalmuseum.



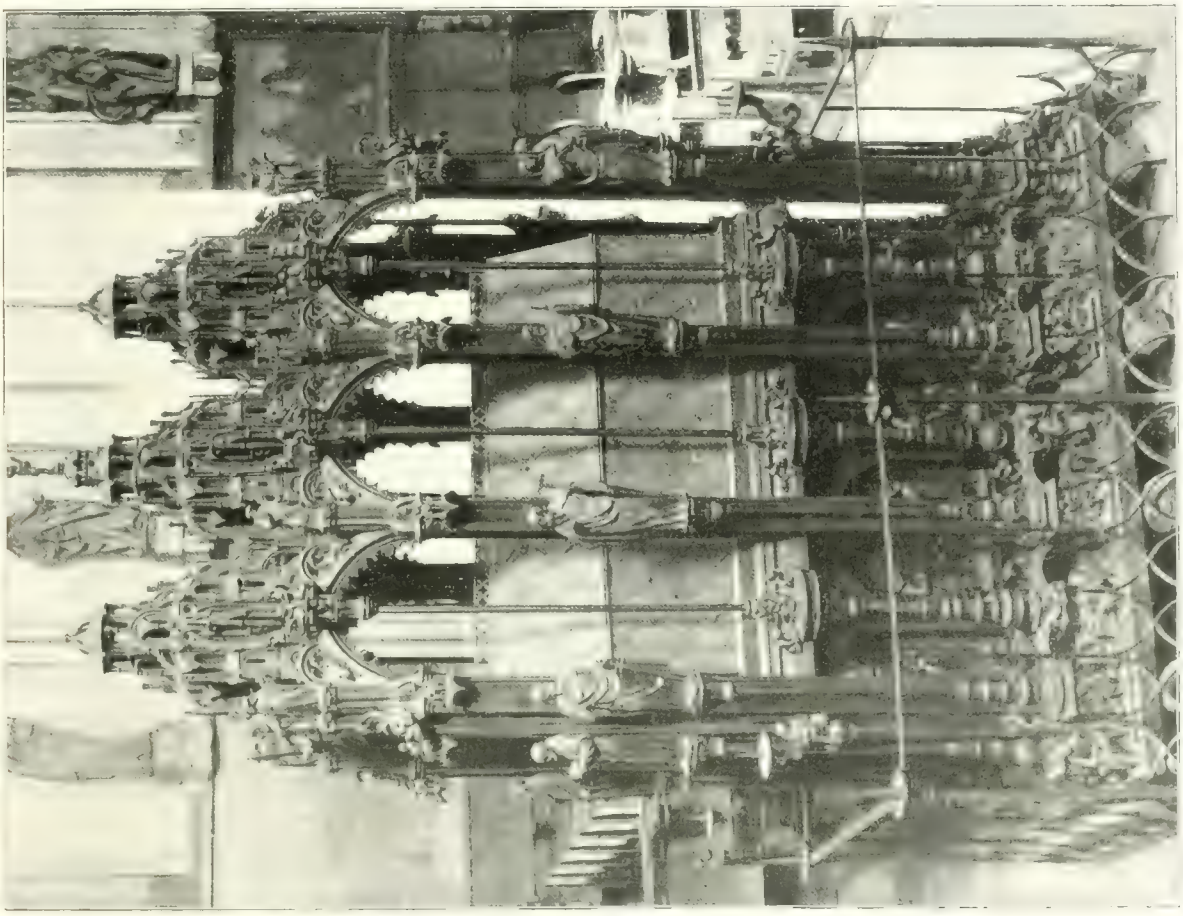
686. Hochaltar in S. Wolfgang. Von Michael Pacher. Tirol.

687. Der heilige Blutaltar. Von Tilmann Riemenschneider. Rotenburg ob der Tauber, Jakobskirche. Anfang 16. Jahrh. Lindenholz unbemalt.

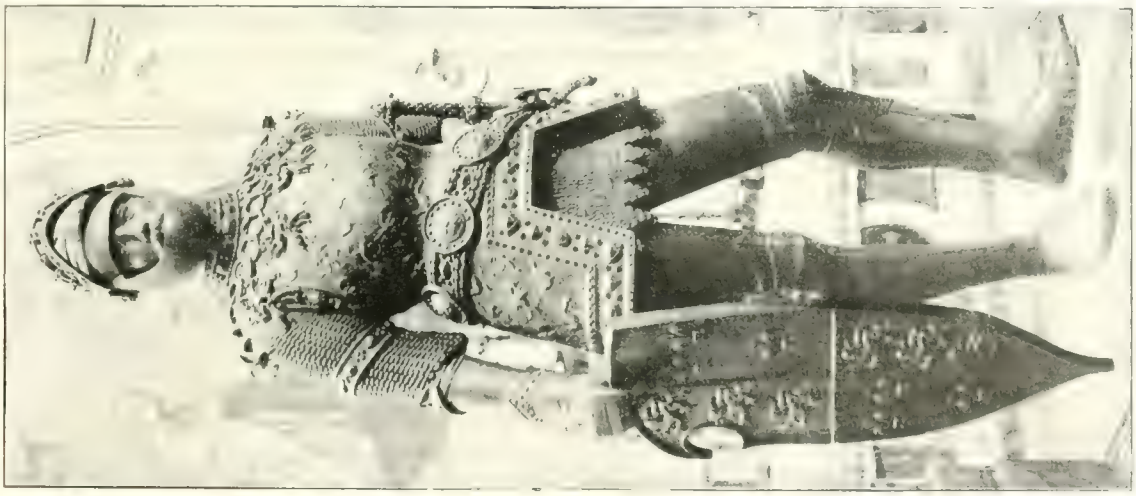


690. Peter Vischer. Selbstbildnis am Schalldusgrab.

691. Gänsemännchen in Nürnberg. Von Peter Vischer. Mitte 16. Jahrh.



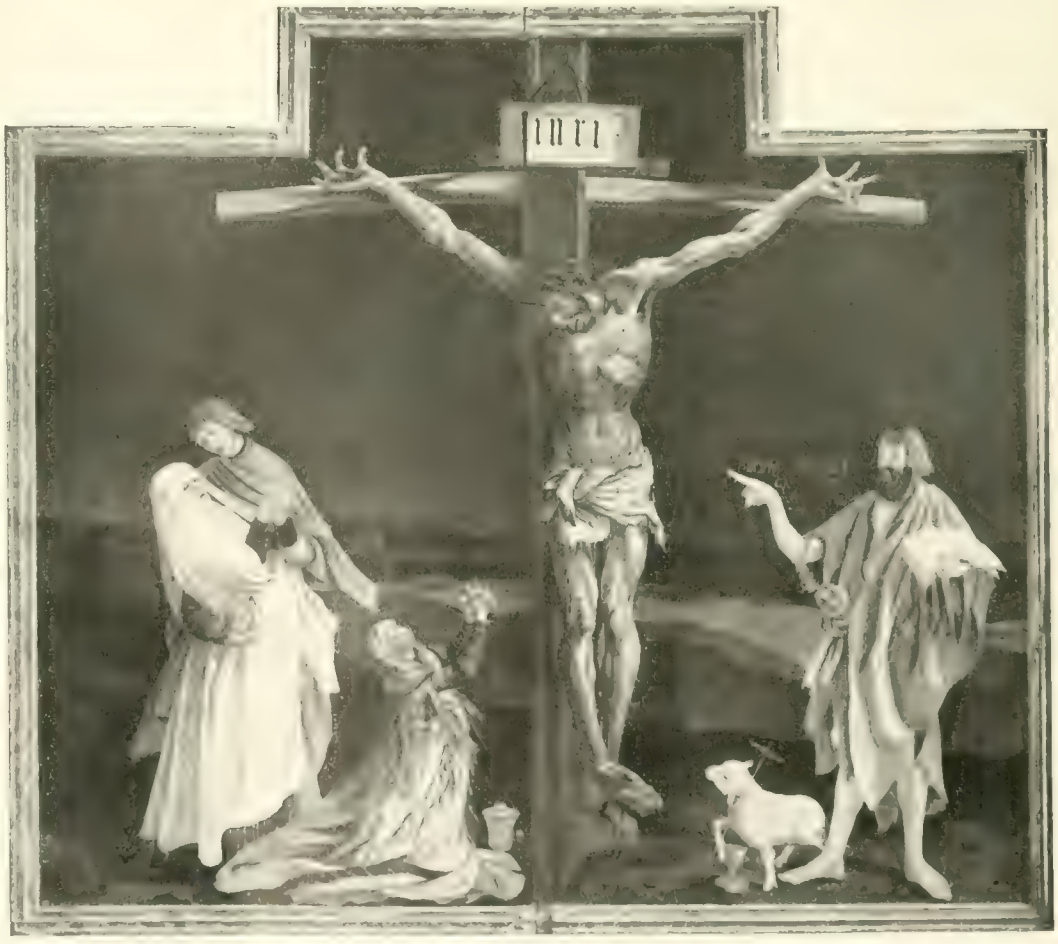
689. Das Schalldusgrab. Von Peter Vischer. Nürnberg, Lorenzkirche. 1508—1519



688. König Arthur.

Verkündigung. Madonna mit Engeln. Auferstehung Christi.

692. Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald in Kolmar.
Begonnen um 1510.



693. Die Kreuzigung von Matthias Grünewald. Vom Isenheimer Altar in Kolmar.

694. Dürer, Selbstbildnis. 1498. Madrid.

695. Madonna mit dem Zeisig.
Von Dürer. 1506. Berlin.

696. Dürer, Selbstbildnis. 1500. München.

697. Das Schweißtuch von Engeln gehalten. 1513.
Von Dürer. Kupferstich.
(Verkleinert).

698. Johannes, Petrus, Paulus und Markus.
Von Dürer. 1526. München.

699. Das Allerheiligenbild von Albrecht Dürer. 1511. Wien, Galerie.

700. Madonna des Bürgermeisters Meyer.
Von Holbein. Um 1525. Darmstadt, Großherzogliches Schloß.

701. Jörg Gyze. Von Hans Holbein d. J. Dresden.

702. Jane Seymour. Von Hans Holbein d. J. Wien

703. H. Burgkmair und seine Frau.
Von Burgkmair. Wien.

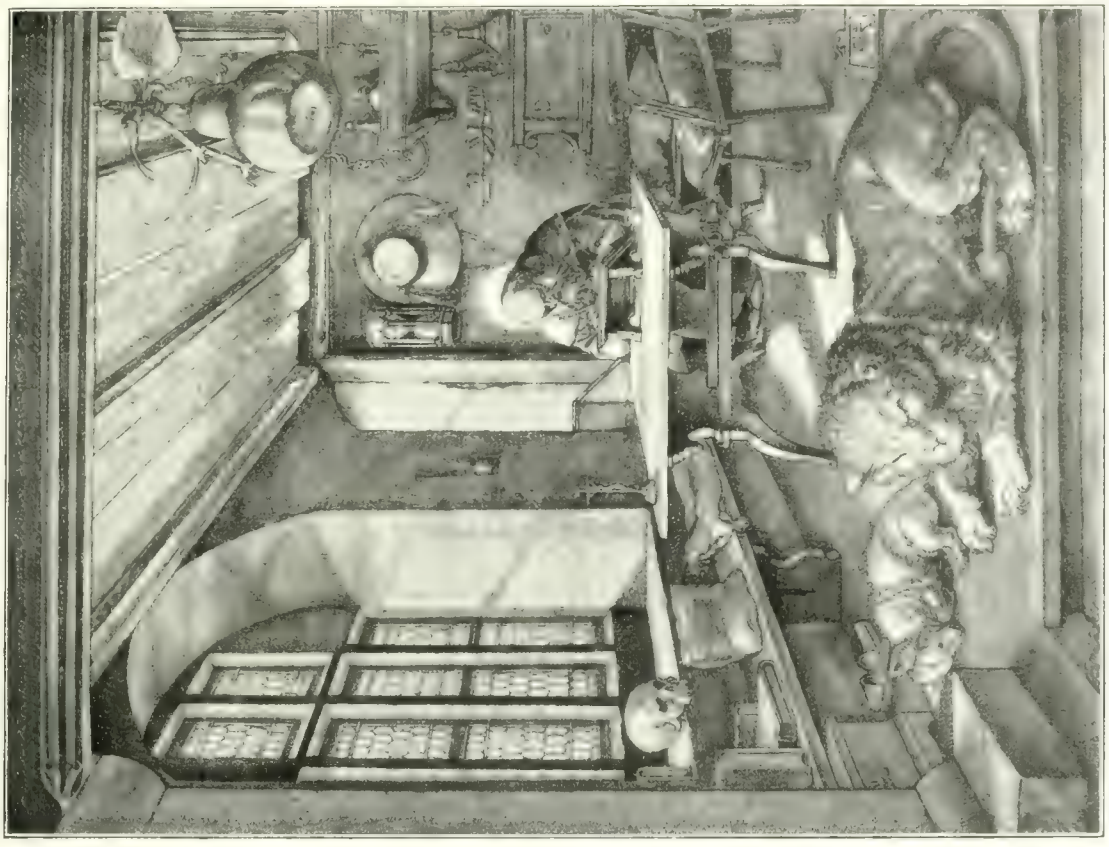
704. Otto Heinrich von der Pfalz.
Von Barthel Behan.. [illegible]

705. Der Leichnam Christi. Von Hans Holbein d. J. 1521. Basel, Kunstmuseum

706. Die vier Reiter der Apokalypse. Holzschnitt von Albrecht Dürer. 1498 in erster Auflage.

707. Hans Holbein, Entwurf zu einer Dolchscheide. Basel, um 1522.

708. Die Wochenstube. Aus dem Marienleben. 1511 zuerst erschienen. Holzschnitt von Albrecht Dürer.



710. Der heilige Hieronymus im Gehäus. 1514. Kupferstich von Albrecht Dürer

709. Die Melancholie. 1514. Kupferstich von Albrecht Dürer

711. Ruhe auf der Flucht. Von Lukas Cranach d. Ä. 1504. Berlin

712. Die Geburt Mariä. Von Albrecht Altdorfer. Augsburg, Galerie.

713. Die Petersbasilika in Rom. Von Hans Burgkmair. 1504. Augsburg.

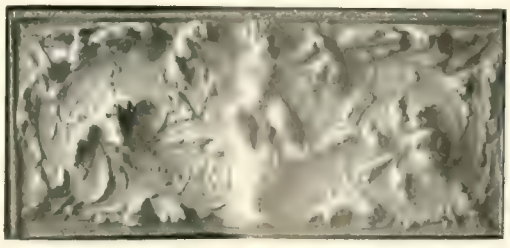
714. **Die Grablegung Christi.** Von Quentin Massys. 1511. Antwerpen.

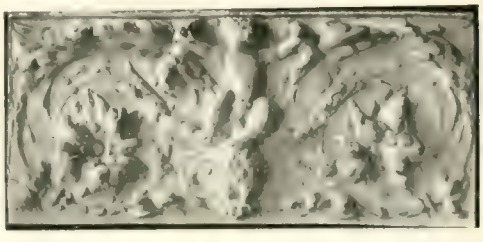
715. **Das Gleichnis von den Blinden und Lahmen.** Von Pieter Bruegel [illegible]

716. **Etienne Chevalier mit dem hl. Stephan.** Von Jean Fouquet † 1488. Berlin.

717. **Magdalena mit Anna von Frankreich.** Vom Meister von Moulins. 1498. Louvre.

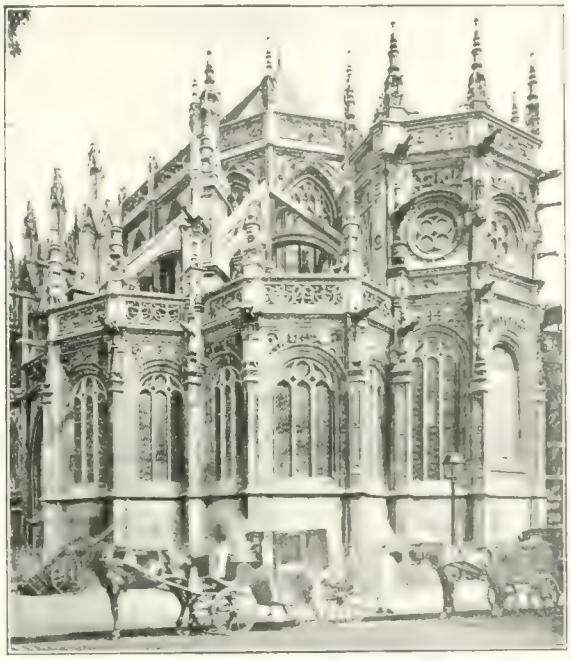
718. **Grabmal Franz' II. in der Kathedrale zu Nantes.** Von Michel Colombe. 1502–1507.





719. **Geschnitzte Holzfüllungen.** Um 1530. Brüssel.

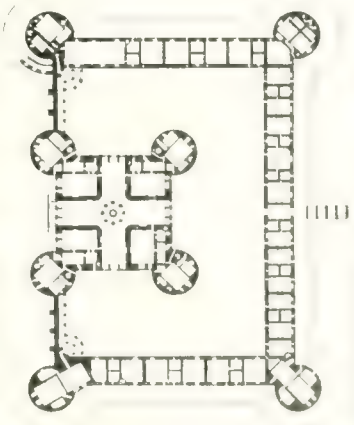
720. Hotel Bourgtheroulde in Rouen.
Begonnen 1486.



721. Apsis von St. Pierre in Caen.
1514–45 von Hector Sohier

722. Schloß Franz I. in Chambord. 1519 im wesentlichen 1539 vollendet. Vgl. 723 u. 724.

723. Blick auf den Mittelteil des Schlosses Chambord. Vgl. 722.



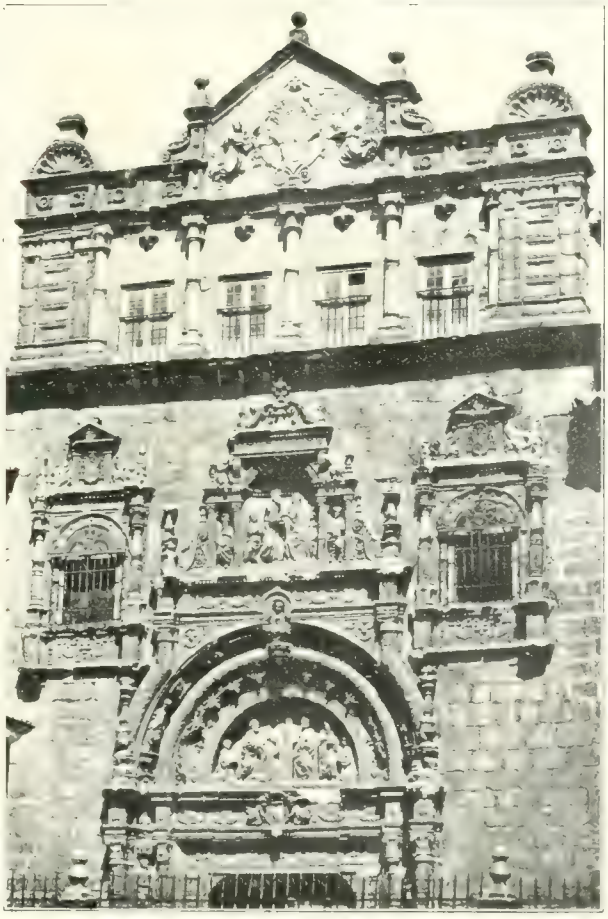
724. Chambord.

725. Grabmal des Herzogs Louis de Brézé. Von Jean Goujon. Rouen. 1535–40.

726. St. Gervais in Paris. Von Salomon Debrosse. 1616—1621.

727. Mittelteil des Louvre in Paris. Der Uhrpavillon von Jacques Lemercier (seit 1624), die alten Bauten von Pierre Lescot (um 1547).

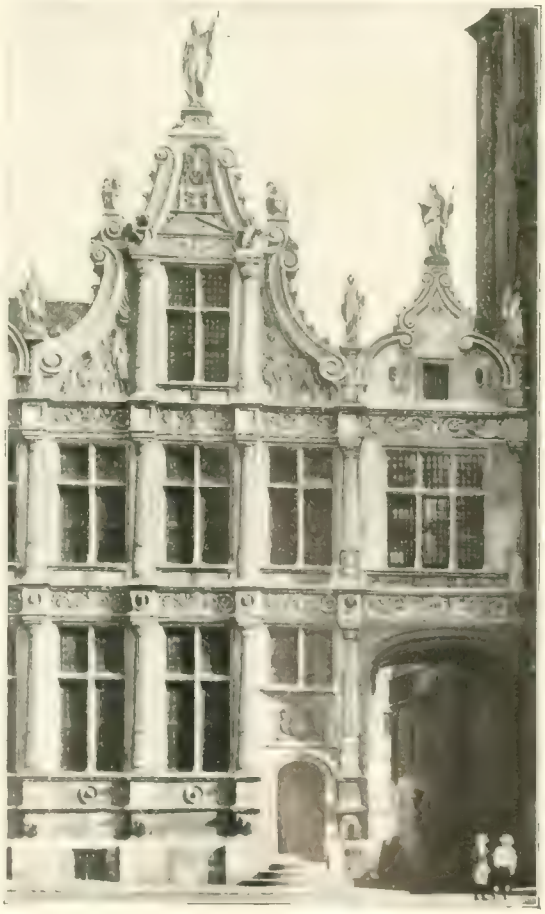
728. Das Kloster Escorial bei Madrid. 1561 bis 1584 von Philipp II. erbaut



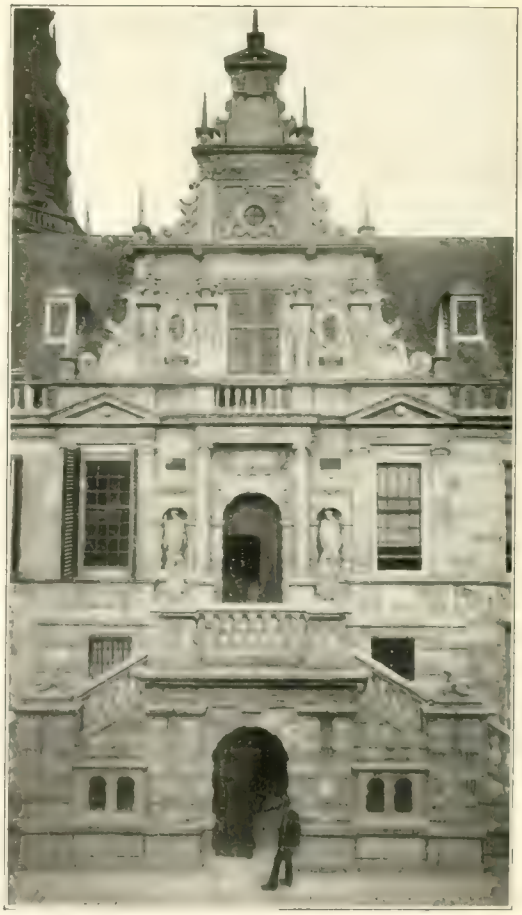
729. Hospital zum hl. Kreuz. Von Enrique de Egas in Toledo 1504—14. (Plateresker Stil)

730. Patio (Hof) der Casa Zaporta in Saragossa. Mitte 16. Jahrh.

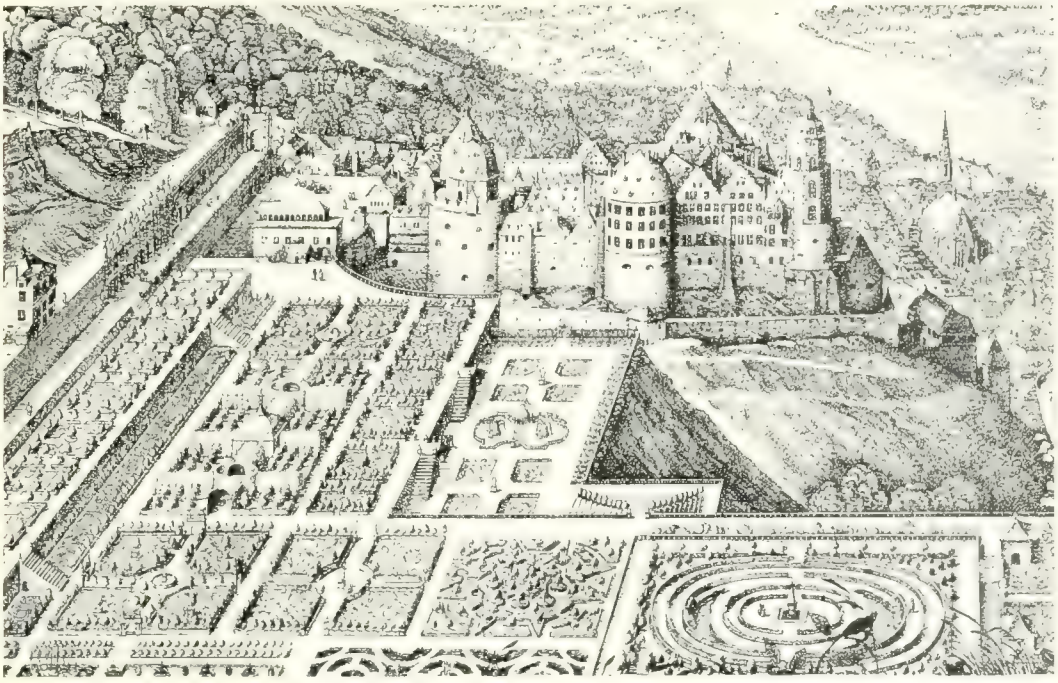
731. Kaminüberbau im Rathaus zu Brügge mit Karl V. und seinen Vorfahren. 1529—1531.



732. Die alte Kanzlei (le Greffe) zu Brügge. 1535—37.



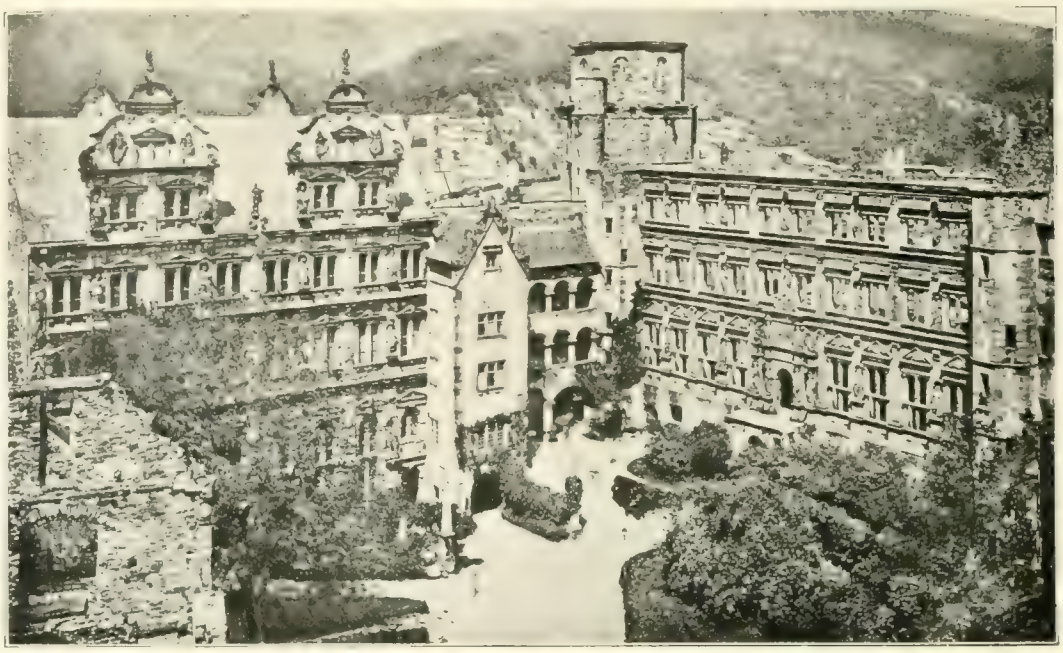
733. Rathaus in Leiden. Mittelteil. Ende 16. Jahrh.



734. Das Heidelberger Schloß mit dem Lustgarten. Die Gartenanlagen von Salomon de Caus 1620. Nach dem Stich von Wenzel Hollar. Vgl. 737.

735. Tucherschlößchen in Nürnberg. 1534—44

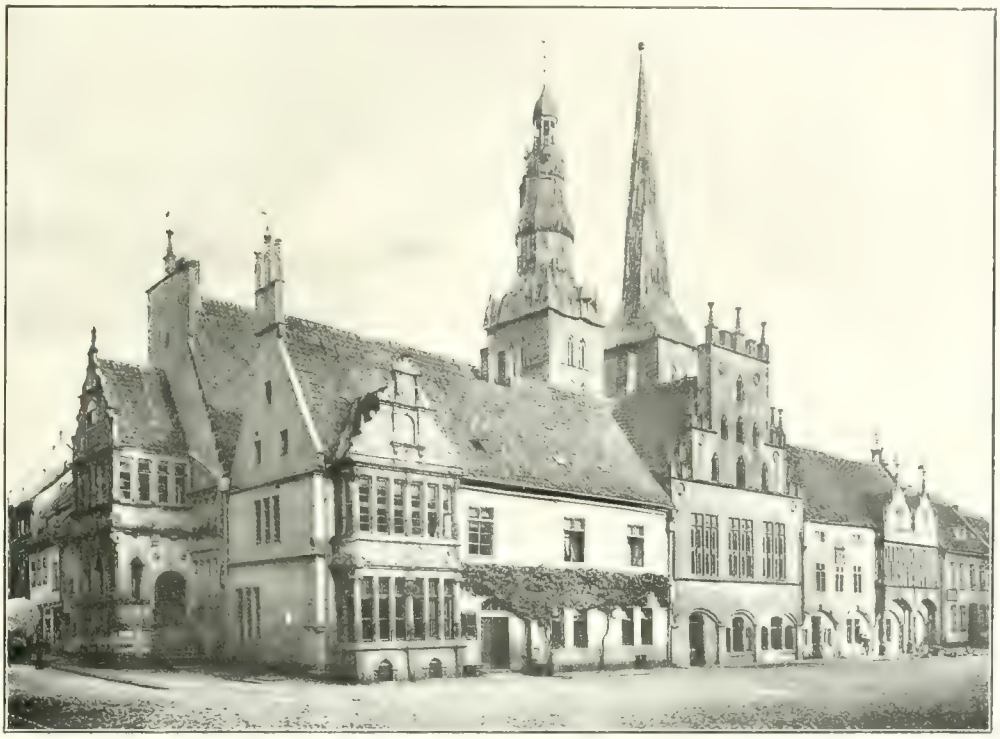
736. Augsburger Erker am Maximiliansmuseum. 1547



737. Schloßhof zu Heidelberg.

738. Das Kammerzellsche Haus in Straßburg. 1589.

739. Das Pellerhaus in Nürnberg. 1605. Vgl. 748.



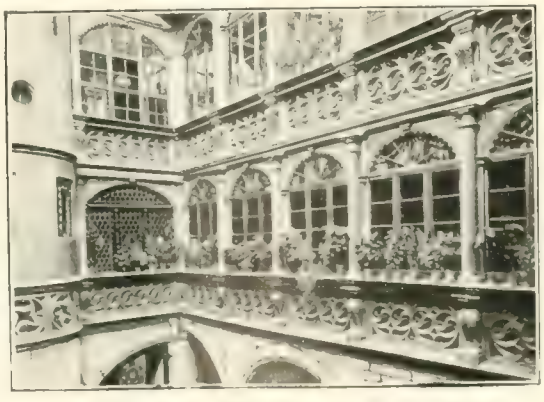
Vorhalle 15[illegible] Erker [illegible] [illegible]

740. Rathaus in Lemgo.

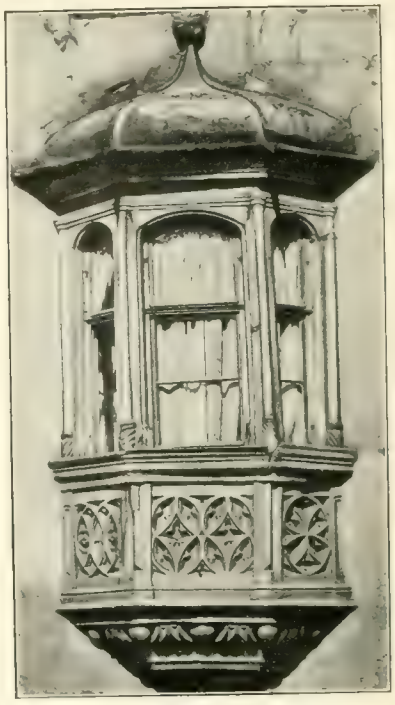
741. Rathaus in Bremen. Ursprünglich gotischer Bau vom [illegible]

742. Marienkirche in Wolfenbüttel. Von Paul Franke. 1604—23.

743. Schloß zu Aschaffenburg. Von Georg Rudinger. 1606—13.



744. Aus einem Nürnberger Hof. Um 1600.

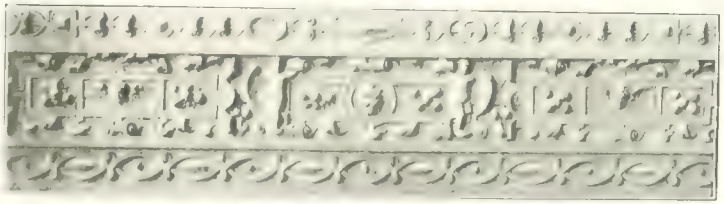


745. Chörlein am Leistlein in Nürnberg. Um 1600.

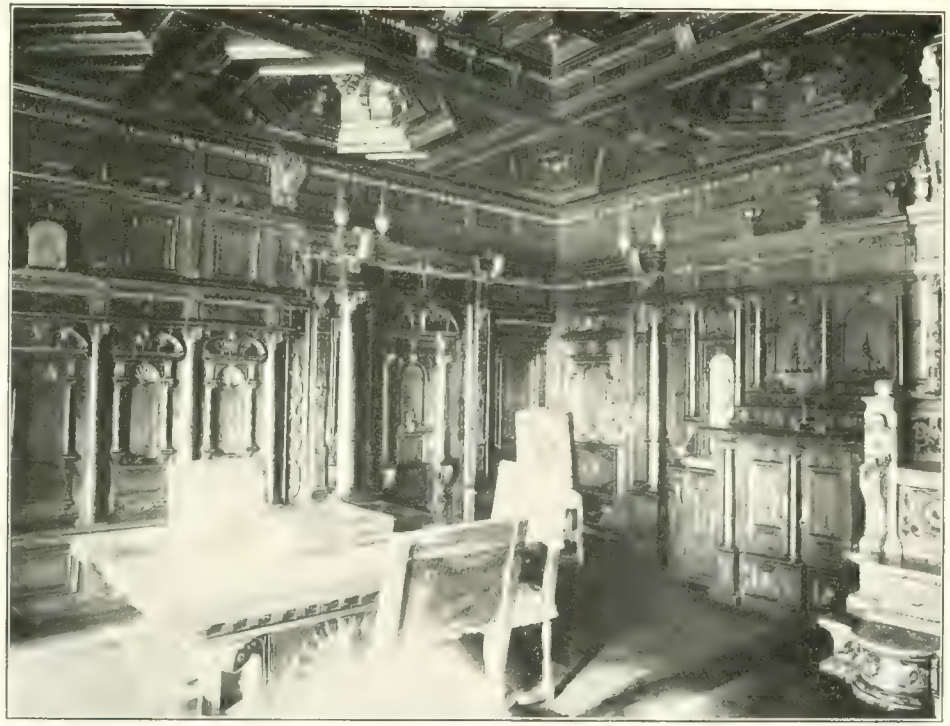
746. Medaille auf Matthias Schal. In der Art des Daucher. 1524.

747. Medaille auf Kurfürst Friedrich von Sachsen. Von Hans Reinhart d. Ält. 1535.

748. Hof des Pellerhauses in Nürnberg. Vgl. 730.



749. Ornamentstreifen von der geschnitzten Eichendecke im Schloß zu Jever. 1500.



750. Zimmer aus dem Seidenhof in Zürich, der 1592 erbaut wurde. Schweizerisches Nationalmuseum.

751. Zwei Bronzeplaketten mit der Schilderung des verlorenen Sohnes. Nach Beham. Erste Hälfte 16. Jahrh.

752. Haupteingang von Hampton Court,
ursprünglich für Kardinal Wolsey erbaut. Anfang 16. Jahrh.

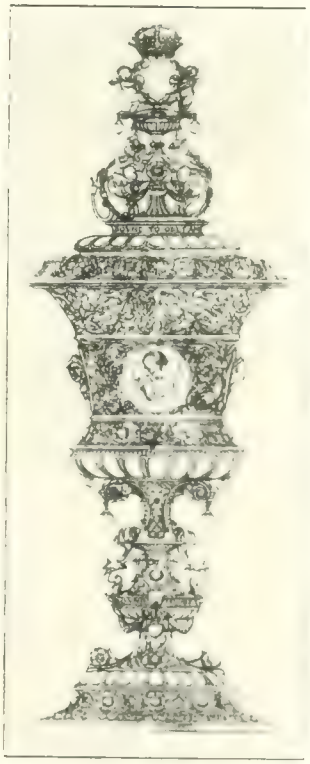
753. Schloß Frederiksborg bei Kopenhagen. 1602–1620.
1859 nach einem Brande wiederhergestellt.

754. Halle von Charter House. London. Mitte 16. Jahrh. (Tudor-Stil).

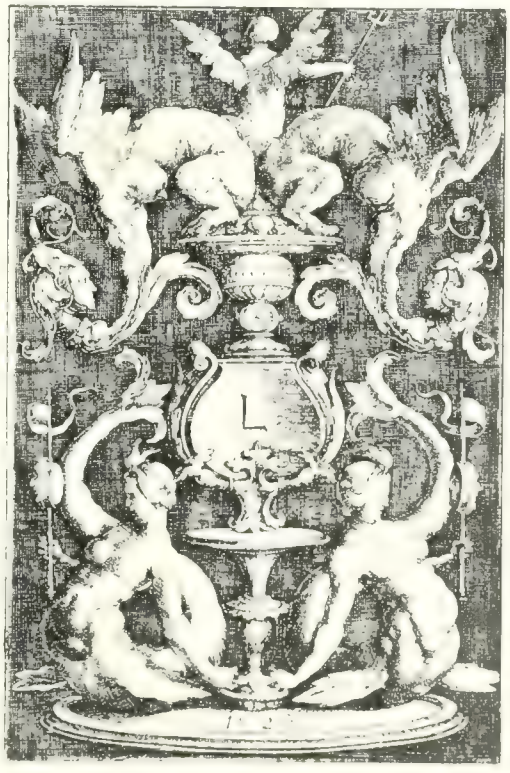
755.
Heinrich VIII. von England
Miniaturbildnis von Holbein.
London, Montagu House.

756. Charlton House in Kent. Von Inigo Jones.

757. Teil aus der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian.
Von Albrecht Dürer. 1515. (Verkleinerter Holzschnitt.)



758. Entwurf zu einem Prunkbecher für Heinrich VIII.
Von Holbein. London



759. Ornamentstich.
Von Lukas van Leyden. 1508

760. Ornamentstich.
V[illegible] H[illegible]

761. Doppelpokal.
Augsburger Arbeit um 1560.
Dresden, Grünes Gewölbe.

762. Tafelaufsatz. Von Wenzel Jamnitzer.
1549 für den Nürnberger Rat gefertigt.
Von dem Besitz der Familie Merkel in die Sammlung Rothschild, Paris, gelangt.

763. Ableibecher.
Nürnberg.
2. Hälfte 16. Jahrh.

764. Kanne mit Hinterglasmalerei.
Schwerin.
2. Hälfte 16. Jahrh.

765. Temperantia-Schüssel. Von François Briot.
Ende 16. Jahrh. Zinn. Leipzig, Kgm.

766. Huldigungsbecher.
Von Valentin Geitner. 1590.
Dresden, Grünes Gewölbe.

767. S. Agnese von Boromino (1653 f. und der **Vierflüssebrunnen** von Bernini (voll. 1652). Rom.

768. S. Maria della Salute in Venedig.
Von Longhena. 1631–1656 erbaut.

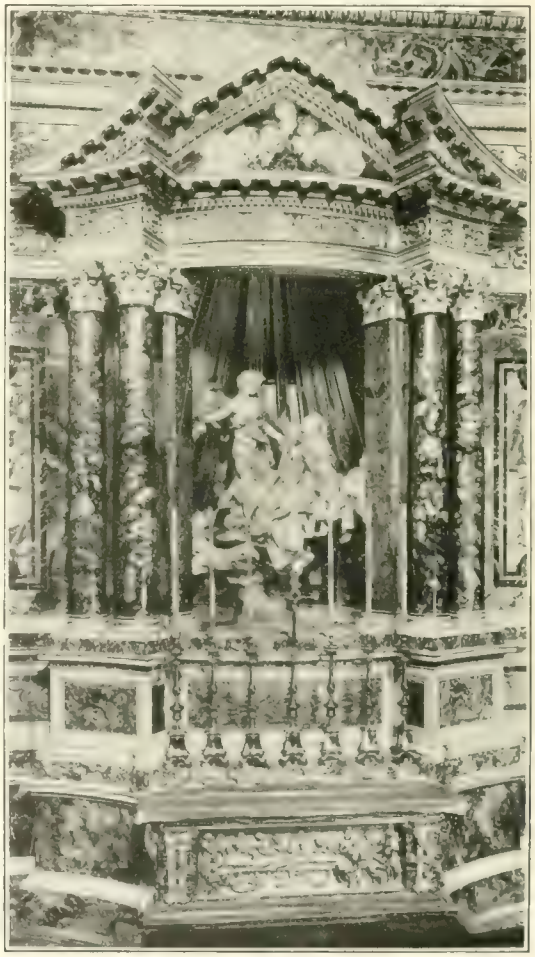
769. Treppenhaus im Palazzo Madama.
Von Filippo Juvara. Turin, 1718.

770. Wandbrunnen im Garten des Palazzo Borghese in Rom.

771. Triumph des Bacchus und der Ariadne. Von Annibale Carracci. Decke im Palazzo Farnese, Rom. 1604

772. Grabmal Papst Urbans VIII.
Von Bernini. 1642. Rom, Peterskirche.

773. Von der Balustrade des Altars von S. Ignazio im Gesù. Von Andrea Pozzo.



774. Altar der heiligen Therese.
Von Bernini. 1646. Rom, S. Maria della Vittoria.

775. Aurora. Von Guido Reni. 1606. Rom, Palazzo Rospighoso.

776. Kommunion des hl. Hieronymus.
Von Domenichino. 1614. Rom, Vatikan.

777. Aushebung der hl. Petronilla.
Von Guercino. Rom, Kapitol.

778. Der Falschspieler. Von Caravaggio. Dresden.

779. Bacchische Szene. Von [illegible]

780. Der große Kanal in Venedig. Von Francesco Guardi. London, Sammlung Wallace.

781. Anbetung der Könige.
Von Tiepolo. [illegible]

782. Dekoration aus dem Palazzo Zenobio.
Venedig, Mitte 18. Jahrh.

783. Der hl. Franz. Von Pedro de Mena. Toledo, Domschatz.

784. Das Begräbnis des Grafen Orgaz.
Von Domenico Theotokopuli el Greco.
1584. Toledo, S. Tomé.

785. Das Quellwunder. (Ausschnitt.) Von Bartolomé Esteban Murillo. Sevilla, Capuchinos.

786. Die Übergabe von Breda. Von Velazquez. Um 1630. Madrid, Prado.

787. Die Spinnerinnen. Von Velazquez. Madrid, Prado. Um 1655—60.

788. Die Allerreinste. Von Murillo. Madrid, Prado. Um 1660.

789. Die Pastetenesser. Von Murillo. München. Um 1650.

790. Donna Antonia Zarate. Von Francisco Goya. Madrid, Prado.

791. 792. Zwei Radierungen aus den Schrecken des Krieges. Von Francisco Goya. 1814.

Der Erzherzog Albrecht und sein Schutzpatron.

Maria überreicht dem hl. Ildefonso ein Meßgewand.

Die Infantin Isabella und die hl. Clara.

793. Der Ildefonso-Altar in Wien. Von Peter Paul Rubens. Um 1630.

794. Christus und die reuigen Sünder. Von Rubens. Um 1615. Münchner Pinakothek.

795. Rubens' Söhne. Wien, Galerie Liechtenstein. Um 1625.

796. Der Liebesgarten. Von Rubens. Ausschnitt. Madrid, Prado. Um 1639.

797. Die Amazonenschlacht. Von Rubens. Vor 1614. München, Pinakothek.

798. Der Bildhauer Duquesnoy.
Von Van Dyck. München

799. Prinz Thomas v. Savoyen.
Von Van Dyck. Turin.

800. Die Ruhe auf der Flucht.
Von Van Dyck. Um 1625. München.

801. Paola Adorno-Brignole-Sale. Von Van Dyck.
Genua, Palazzo Rosso.

802. Maria Ruthwen.
Von Van Dyck. Um 1640. München.

803. Die Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici. Von Rubens. Paris, Louvre.

805. Von einem Gestühl der Michaeliskirche in Löwen. 17. Jahrh.

804. Bauernkneipe. Von Adriaen Brouwer. Amsterdam, Rykmuseum.

806. Der König trinkt. Von Jacob Jordaens. Privatbesitz.

807. Festmahl der Bogenschützen von St. Georg. Von Frans Hals. 1627.
Haarlem, Museum.

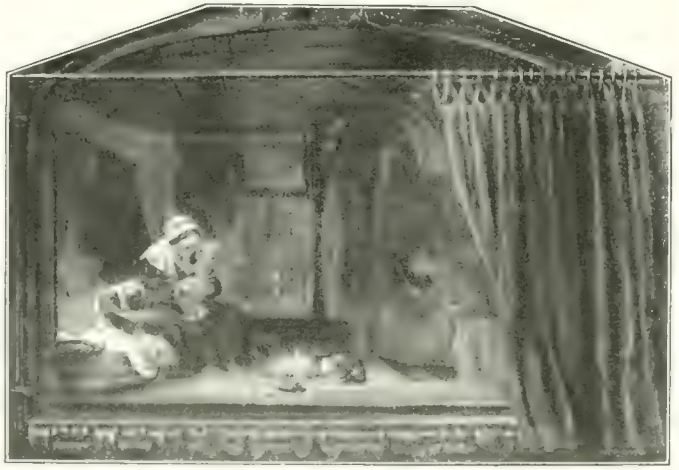
808. Der Kanonenschuß.
Von Willem van de [illegible]. Amsterdam.

809. Stilleben mit dem Vogelnest.
Von Jan Davids. de Heem.

810. Die Anatomie des Prof. Tulp. 1632. Von Rembrandt. Haag, Museum.

811. Die Nachtwache. 1642. Von Rembrandt. Amsterdam, Rijksmuseum.

812. Selbstbildnis. 1[illegible]. Von [illegible]
[illegible]. Haag.



813. Die heilige Familie sog. Holzschreinerfamilie.
1640. Von Rembrandt. Kassel.

814. Rückkehr des verlorenen Sohnes.
Um 1658. Von Rembrandt. Petersburg.

815. Die Staalmeesters. Von Rembrandt. 1661. Amsterdam.

816. Die Pilger von Emmaus. Von Rembrandt. 1648. Paris, Louvre.

817. Aus einem Grotteskenbuch von Kilian. 1632.

818. Saskia. Von Rembrandt. 1633. Dresden.

819. Rembrandt. Selbstbildnis. 1634. Berlin.

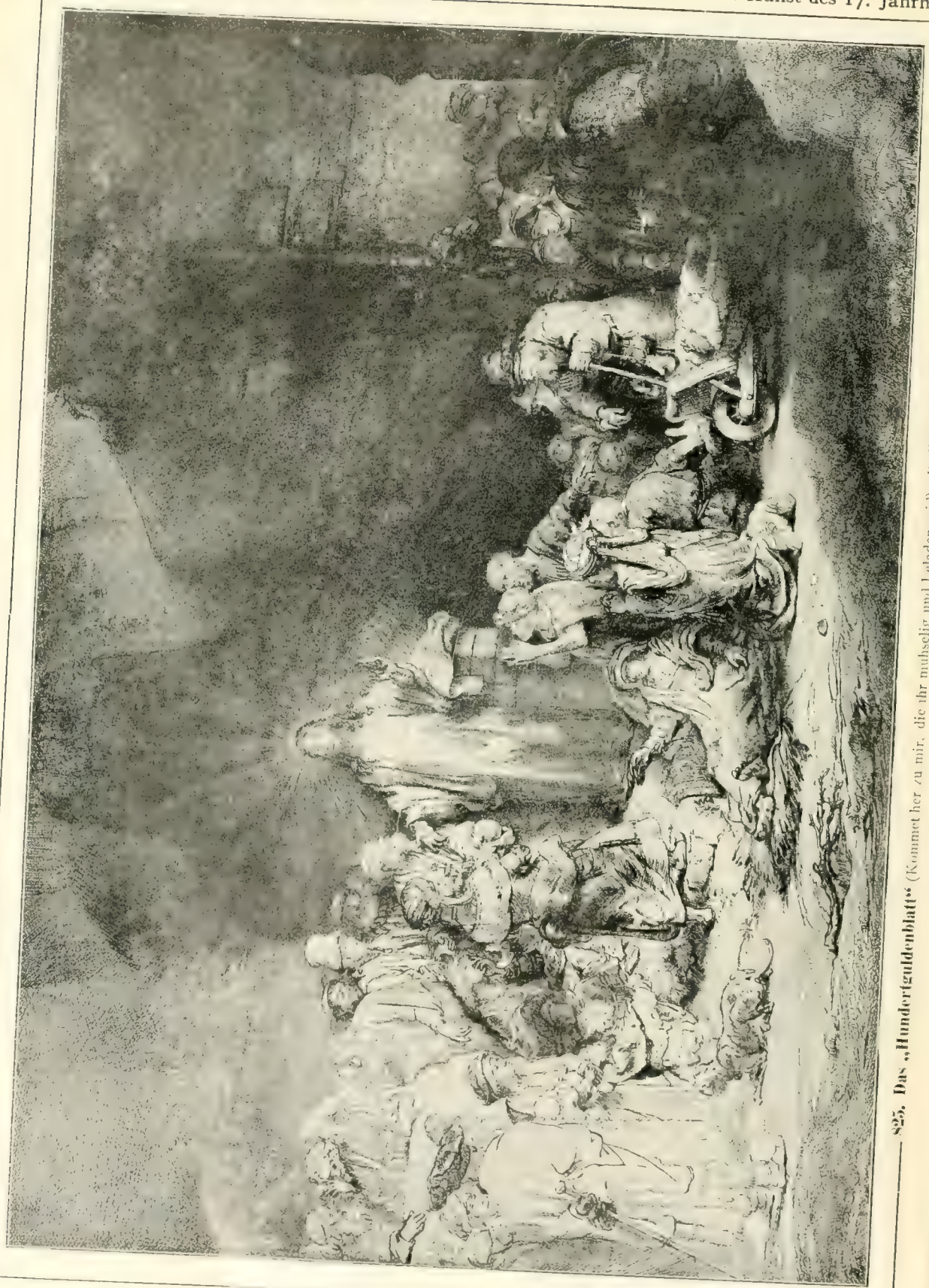
820. Selbstbildnis. Um 1631. Radierung.

821. Saskia. 1637. Radierung. 1. Zustand. Ausschnitt.

822. Rembrandts Mutter. 1633. 1. Zustand.

823. Landschaft mit der Straße neben dem Kanal. Radierung. Um 1652. Von Rembrandt.

824. Die drei Kreuze. 1653. Nach dem ersten Zustand der Radierung. Von Rembrandt.



825. Das „Hundertguldenblatt“ (Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid). Radierung von Rembrandt. Um 1649.

826. Der Maler. Von Vermeer van Delft.
Wien, Galerie Czernin.

827. Bauernschänke. Von Adriaen van Ostade. Haag.

828. Landhaus. Von Pieter de Hooch. Amsterdam.

829. Die Botschaft. Von Terborch.
Dresden.

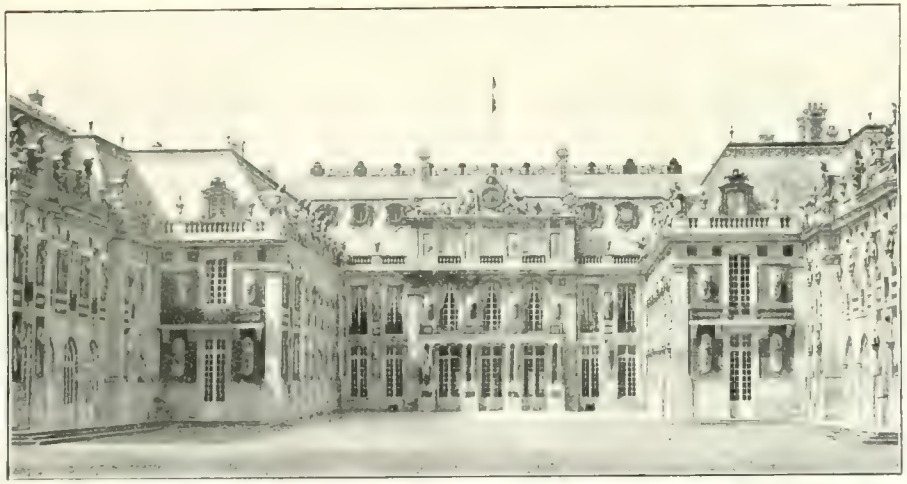
830. Ansicht von Haarlem. Von Jacob van Ruisdael.

831. Landschaft. Von Isaias van de Velde. Amsterdam, Rijksmuseum.

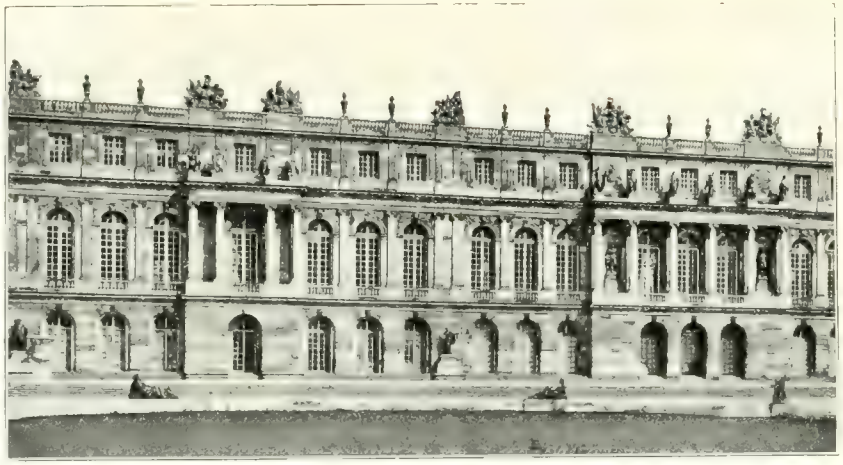
832. Flußlandschaft. Von Jan van Goyen. Augsburg, Galerie.

833. Fähre. Von Salomon van Ruisdael. Brüssel, Museum.

834. Tierlandschaft. Von Aelbert Cuyp. London, Nationalgalerie.



835. **Mittelteil des Versailler Schlosses.** Marmorhof



836. **Das Versailler Schloß von der Gartenseite.**

837. **Apollogalerie im Louvre.** [illegible]

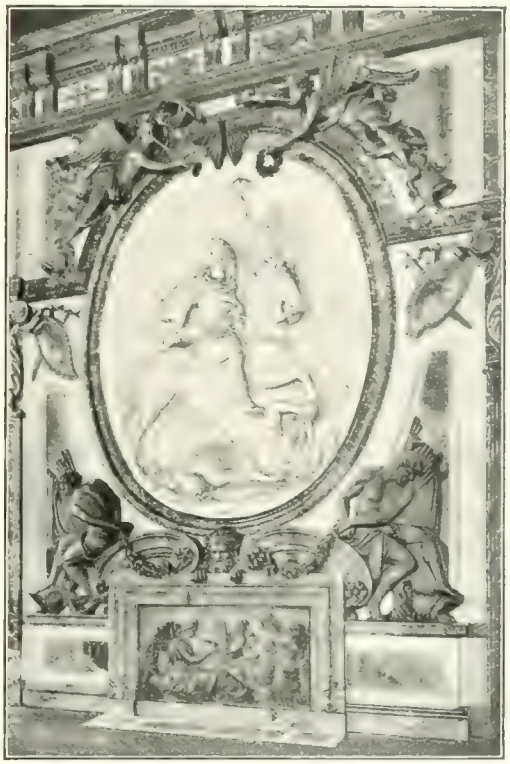
838. **Detail von der Decke der Apollogalerie.** Von [illegible]

839. Et in Arcadia ego. Von Nicolas Poussin. Paris, Louvre.

840. Einschiffung der Königin von Saba. 1648. Von Claude Lorrain, London.

841. Büste Ludwigs XIV. Von Coysevox. 1681.

842. Plünderung eines Dorfes. Von Jacques Callot. 1632. Radierung. Aus den Großen Schrecken des Krieges.



843. Aus dem Saal des Kriegs in Versailles.
Ludwig XIV. Relief von Coysevox. 1683—85.

844. Aus der Goldenen Galerie im Hôtel de Toulouse.
1715—16. Paris, Banque de France.

845. Milon von Kroton.
Von Pierre Puget. 1682. Paris, Louvre.

846. Grabmal des Marschalls von Sachsen.
Von [illegible] Strasburg St. Thomas.

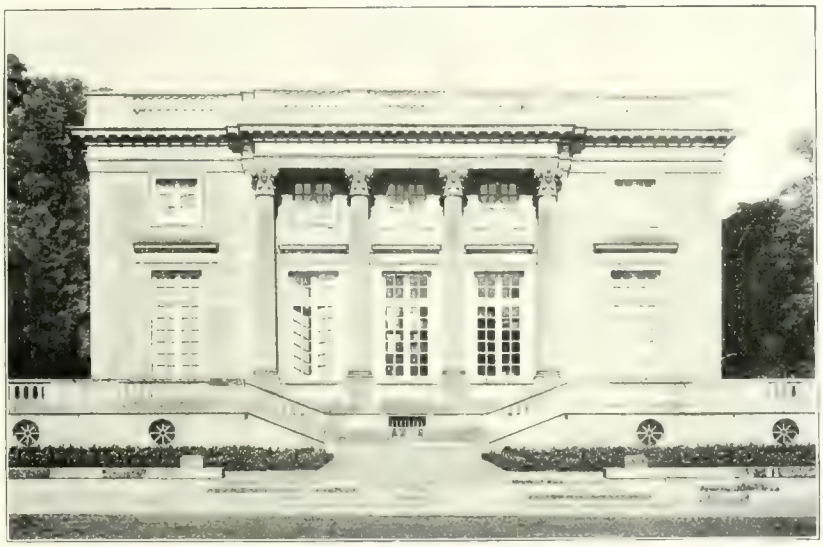
847. Einschiffung zur Liebesinsel. Von Antoine Watteau. 1717.

848. Me de Pompadour. [illegible] François Boucher.

849. Bossuet. Von Hyacinthe Rigaud. Paris, Louvre.

850. Der Uhrsaal in Versailles.
Wandgetafel von Verberekt. 1760.

851. Großes Kabinett von Marie-Antoinette in Versailles. 1783. Von Rousseau.

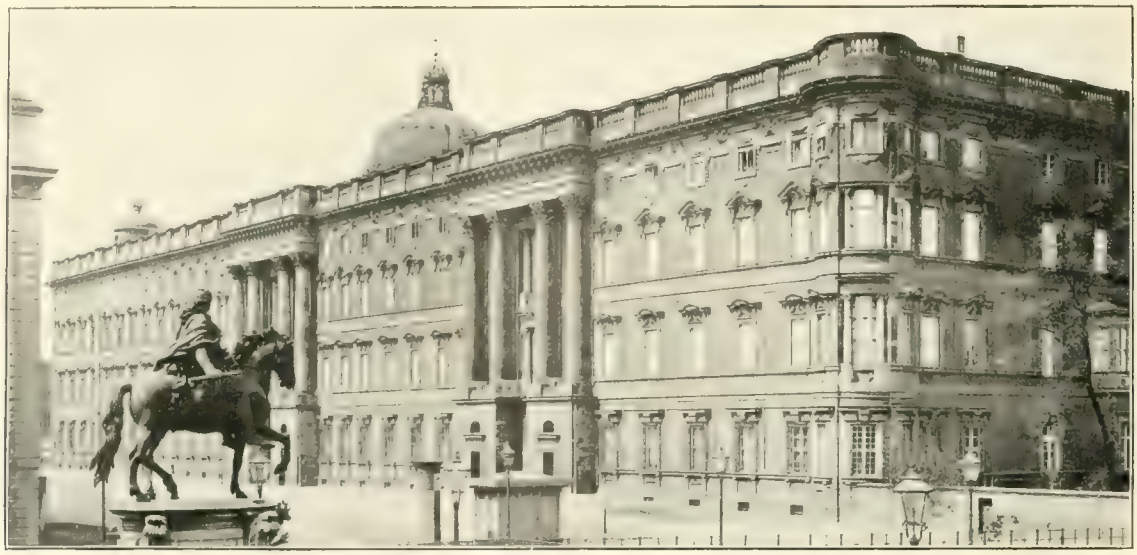


852. Klein-Trianon in Versailles vom „Französischen Garten" gesehen.
Von Gabriel. 1762—64.

853. Amor. Von Edme Bouchardon. 1750. Paris, Louvre.

854. Der verstohlene Kuß.
Von Jean-Honoré Fragonard. St. Petersburg.

855. Die Dorfbraut. Von [illegible]



856. Südstirn des Berliner Schlosses. Von Andreas Schluter. 1687—1706.

857. Denkmal des Großen Kurfürsten.
Die Reiterfigur 1703 enthüllt, die Sklaven später. Berlin.

858. Treppe im Schleißheimer Schloß.
Von Zuccalo und Joseph Effner. 1701 und 1722.

859. Grablegung. Von Raphael Donner.
Blei. 1734. Preßburg.

860. Belvedere in Wien (Hofseite). Von Lukas von Hildebrandt. 1693 begonnen.

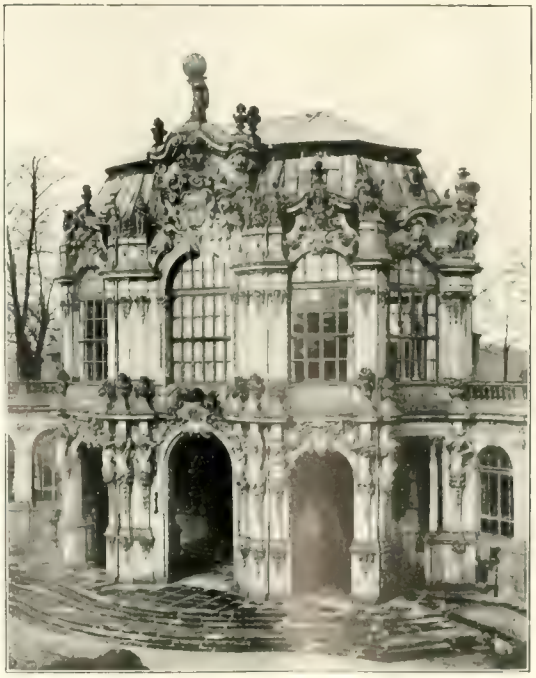
861. Erzbischöfliche Residenz in Würzburg (Stadtseite). Von Balthasar Neumann. 1720—44.

862. Treppenhaus der Würzburger Residenz.
Die Deckenbilder 1750—53 von Tiepolo.

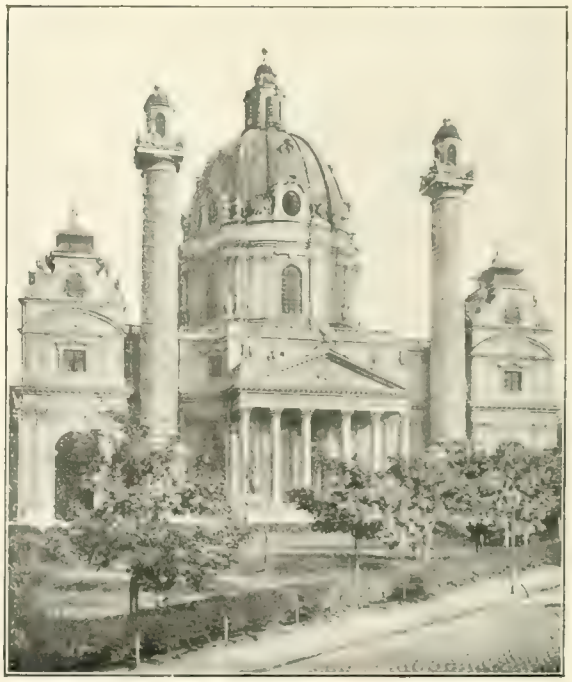
863. Portal eines Würzburger Hauses.

864. Frauenkirche in Dresden.
Von Georg Bahr. 1722 begonnen. Die Haube 1743 aufgesetzt.

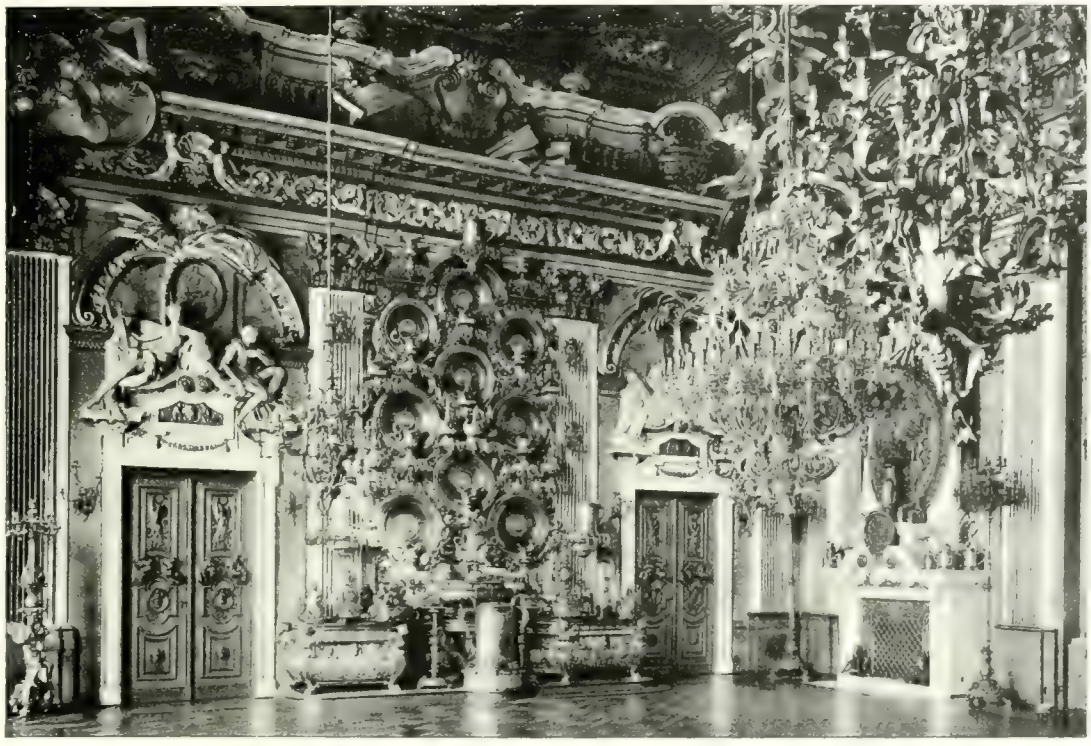
865. Katholische Hofkirche in Dresden.
Von Gaetano Chiaveri. 1738—1751.



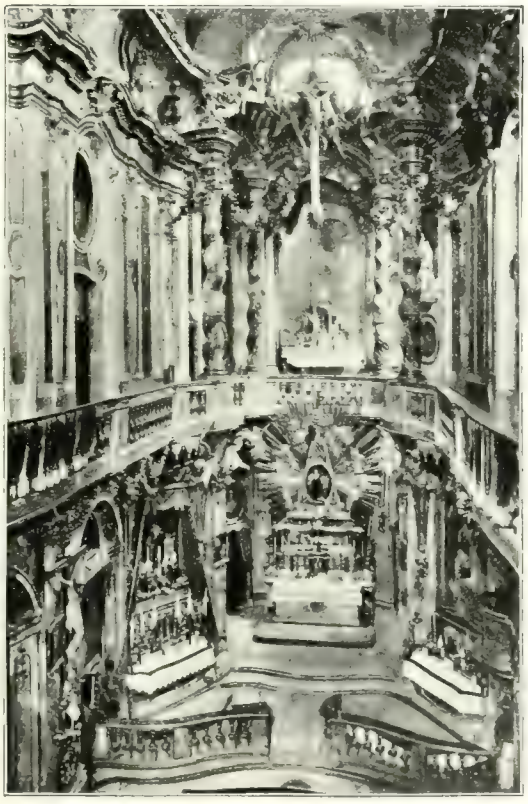
866. Westlicher Pavillon des Zwingers in Dresden.
Von Daniel Poppelmann. 1711—1722.



867. Karl Borromäus-Kirche in Wien.
Von Fischer von Erlach. 1716—1737.

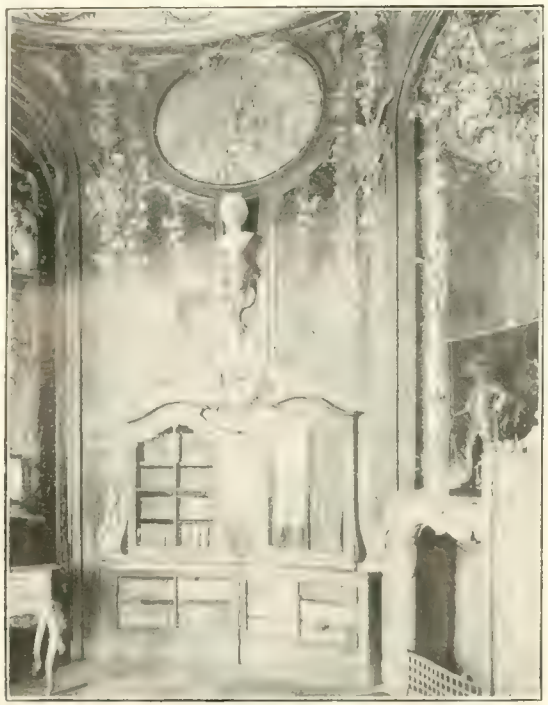


868. Rittersaal im Berliner Schloß. Von Schlüter.



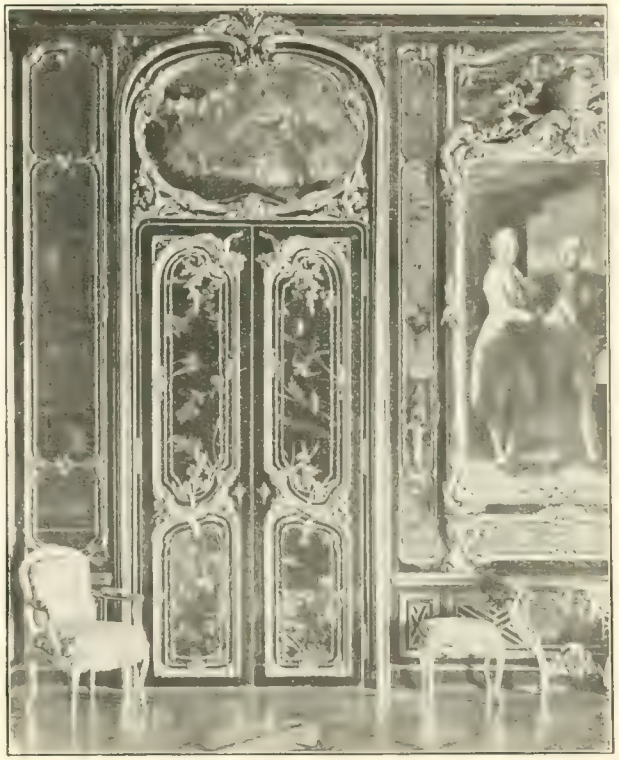
869. Johann Nepomuk-Kirche in München.
Von den Gebrüdern Asam. 1733

870. Spiegelsaal in der Amalienburg.
Nymphenburg. Von Cuvilliés [illegible]

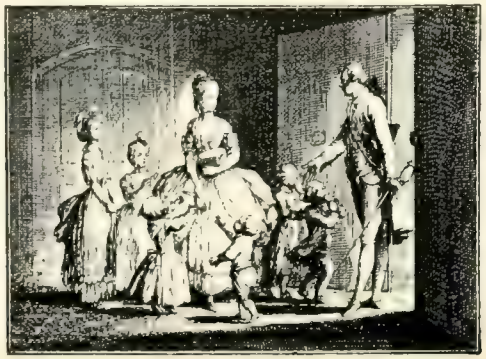


871. Bibliothek Friedrichs des Großen in Sanssouci. Vollendet 1747. Von Joh. Aug. Nahl.

872. Lessing. Von Graff. 1771. Leipzig, Universität.



873. Aus dem Schloß Schönbrunn. Um 1750.



874. Lottens Zimmer. 1776. Von Chodowiecki.

875. Vestalin. Von Angelika Kaufmann. Dresden.

876. Vignette. Von Johann Esaias Nilson. Um 1750.

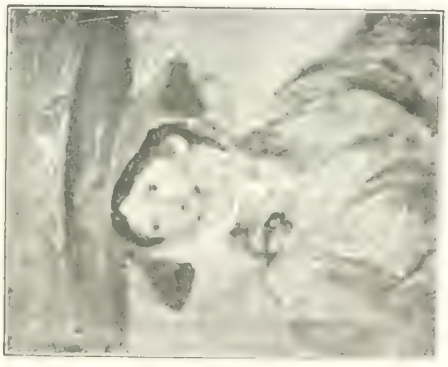
878. **Die Grazien** (Drei Misses Montgomery). Von Joshua Reynolds. 1773. London, Nat. Gal

882. **Mrs. Sarah Siddons.** 1784
Von H. Gainsborough

881. **Herzogin von Tharet.**
Miniatur von O. Humphrey

877. **Die Ehe nach der Mode** Kur. nach der Heirat. Von Hogarth. 1745. London, Nat. Gal.

880. **Gehölz bei Cornard.** Von Thomas Gainsborough



879. Das Krabbenmädchen. [illegible]

883. Die junge Mutter.
Biskuitgruppe. Vincennes. Leipzig, Kgm.

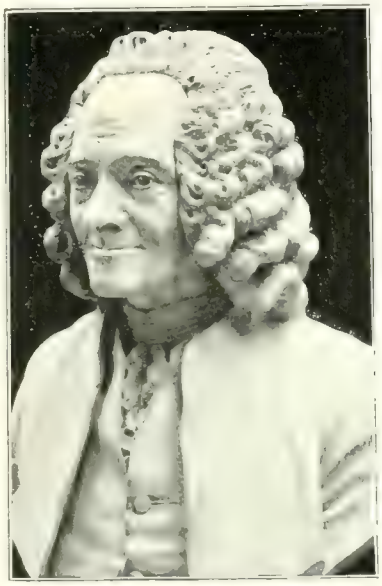
884. Porzellanterrine aus dem Schwanenservice für den Grafen Brühl. Von J. J. Kändler. Meißen um 1740. Berlin, Kgm.

885. Pantalon und Colombine. Von J. J. Kändler. Meißen um 1740. Leipzig, Kgm.

886. Silberne Terrine in Muschelform.
Nach J. A. Meissonnier. Paris 1735.

887. Bacchantenpaar. Ludwigsburger Porzellan um 1765.

888. Chinesengruppe.
Von Franz Bastelli. Nymphenburger Porzellan um 1760. Leipzig, Kgm.



889. Büste Voltaires. Von Jean-Antoine Houdon. Paris, Comédie française.

890. Büste Goethes. Von Alexander Trippel. Weimar. Um 1788

891. Die Badende. Von J. M. J. Jouett. 1757

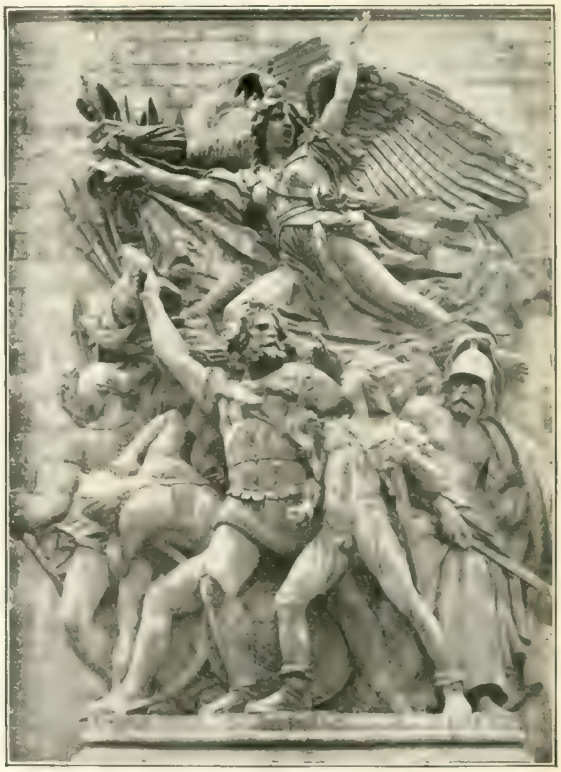
892. Der Schwur der Horatier. Von Jacques-Louis David. 1784. Paris, Louvre.

893. Bronzebeschlag. Von [illegible]

894. Napoleons Übergang über den St. Bernhard.
Von David. 1801. Berlin, Kgl. Schloß.

895. Triumphbogen Arc de l'étoile.
Von Chalgrin. Begonnen 1806, beendet 1836. Paris.

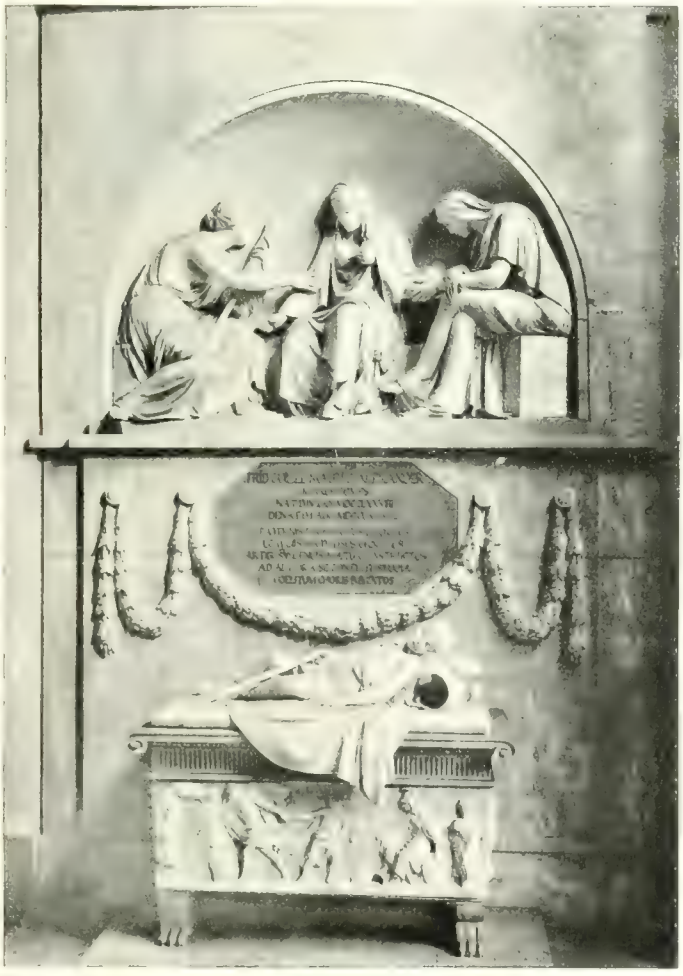
896. Aus dem Saal der Jahreszeiten.
Hôtel Beauharnais, um 1806 von Percier und Fontaine eingerichtet.
Deutsche Botschaft, Paris.



897. Die Marseillaise.
Von François Rude. 1836. Vgl. 895.

898. Das Brandenburger Tor in Berlin. Von C. G. Langhans. 1788—91. Die Quadriga von Schadow.

899. Königin Luise. Von Christian Rauch. 1813. Charlottenburg, Mausoleum.



900. Grabdenkmal des Grafen von der Mark.
Von Gottfried Schadow. Berlin, Dorotheenstädter Kirche. 1793.

901. Kronprinzessin Luise und ihre Schwester.
Von Gottfried Schadow. 1797. Berlin.

902. Der Tag. Von [illegible]

903. Die apokalyptischen Reiter. Karton für ein Camposanto-Fresko. 1843. Von Peter Cornelius. Berlin, Nationalgalerie.

904. Der Hannibalszug. Von A. Rethel. 1842—1844. Holzschnitt.

905. **Dante und Virgil im Kreise der Zornigen.** Von Eugène Delacroix. 1822. Paris, Louvre.

906. **Die Quelle.**
Von Ingres. 1856. Paris, Louvre.

907. **Napoleon in Fontainebleau.**
Von Paul Delaroche. Um 1845. Leipzig, Museum.

908. Der Tanz.
Von Jean-Baptiste Carpeaux. 1869. Paris, Große Oper.

909. Die Steinklopfer.
Von Gustave Courbet. 1851. Dresden.

919. Olympia. Von Manet. 1865.
Paris, Louvre.

911. Das Vespergebet (L'Angelus).
Von Jean-Fr[illegible] Millet. 1859. Paris, Louvre.

912. Das eherne Zeitalter.
Von Auguste Rodin. 1877.

913. König Friedrichs II. Tafelrunde in Sanssouci. 1750.
Von Adolf von Menzel. 1850. Berlin, Nationalgalerie.

914. Stube mit Selbstbildnis. Von Georg Friedrich Kersting. 1811. Weimar.

915. Balkonzimmer.
Von Menzel. 1845. Berlin, Nat.-Gal.

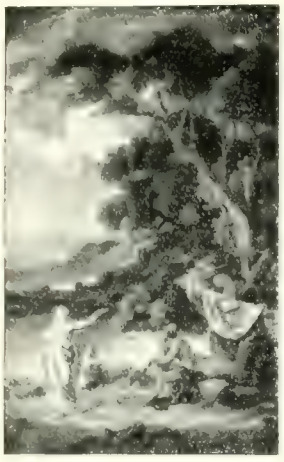
916. Eisenwalzwerk. Von Adolf von Menzel. 1875. Berlin, Nationalgalerie.

917. Gefilde der Seligen. Von Arnold Böcklin. 1878. Berlin, Nationalgalerie.

918. Auf der Wanderschaft.
Von Moritz von Schwind. München, Gemäldegalerie Schack. Nach 1860.

919. Frühlingsidyll. Von Hans Thoma. 1871.

920. Praterlandschaft. 1850. Von Ferdinand Waldmüller.



Kalypso und Odysseus. **921. 922. Odyssee-Landschaften von Friedrich Preller.** Weimar. 18[illegible] f. [illegible] des Helios.

923. Medea. Von Anselm Feuerbach. 187[illegible]. München, Neue Pinakothek.

924. Der heilige Hain. Von Pierre Puvis de Chavannes. 1884. [illegible]

925. Die Eltern des Künstlers.
Von Philipp Otto Runge. Hamburg, Kunsthalle. 1806.

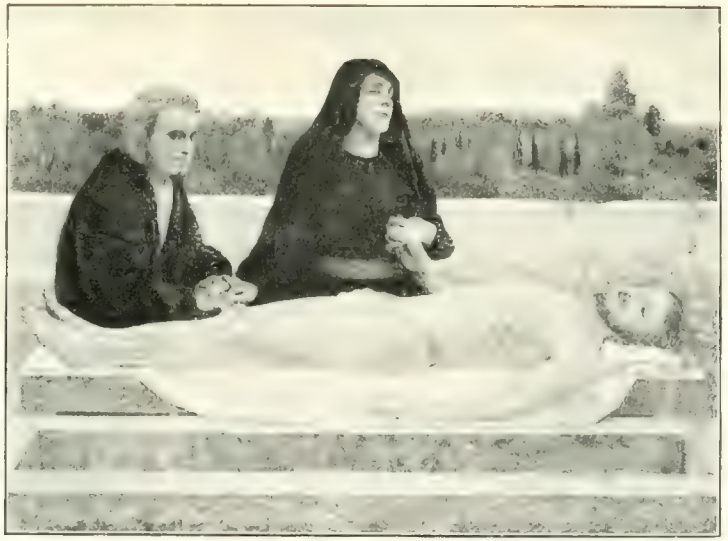
927. Beethoven. Von Max Klinger. Lei[illegible] Museum. 1902.

926. Bismarck. Von Franz von Lenbach. 1888.
Leipzig, Städtisches Museum.

Gra[illegible] der Photo[illegible] Gesellschaft, Berlin

928. Der Jäger. Von Wilhelm Leibl. 1875.
Berlin, Nationalgalerie.

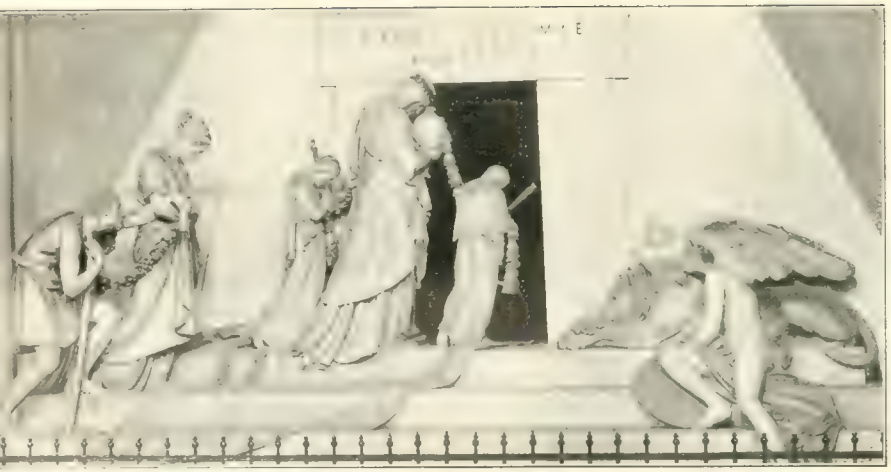
929. Das heilige Abendmahl. Von Eduard von Gebhardt. Berlin, Nationalgalerie. 1870.



930. Pietà. Von Max Klinger. Dresden, Galerie. 1890.

931. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Von Fritz von Uhde. Leipzig, Museum. 1884. Photogr. Union, München.

932. In den Dünen. Von Max Liebermann. Leipzig, Museum. 1895.

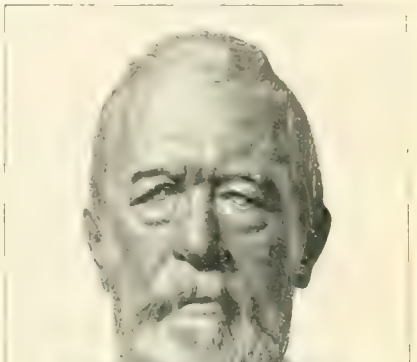


933. **Grabmal der Erzherzogin Christiana.** Von Canova. 1805. Wien. (Ausschnitt).

934. **Totendenkmal (Monument aux Morts).** Von Albert Bartholomé. 1899. Paris, Père Lachaise.

935. **Der Mäher.** Von Constantin Meunier.

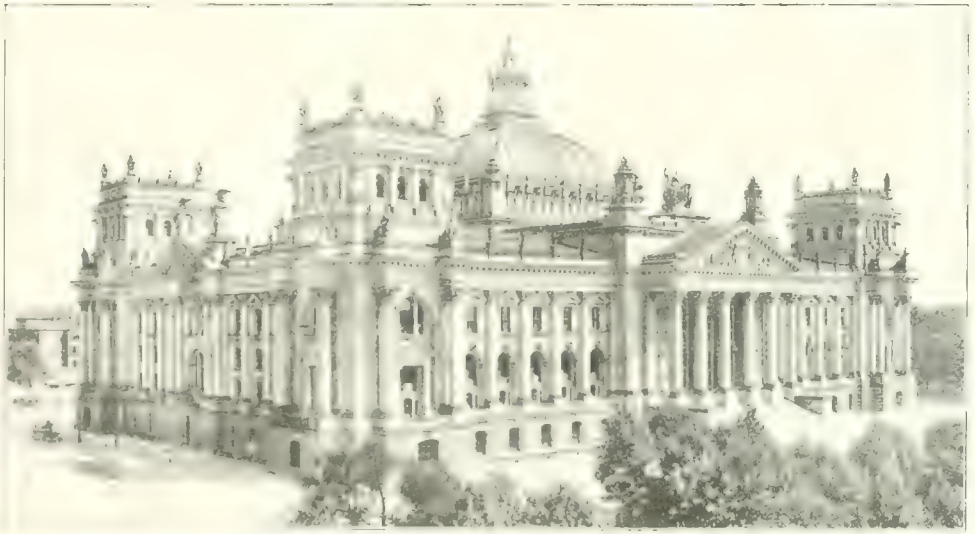
936. **Wittelsbacher Brunnen.** Von Adolf Hildebrand. 1895. München.



937. **Arnold Böcklin.** Von Hildebrand. 1898. Berlin.

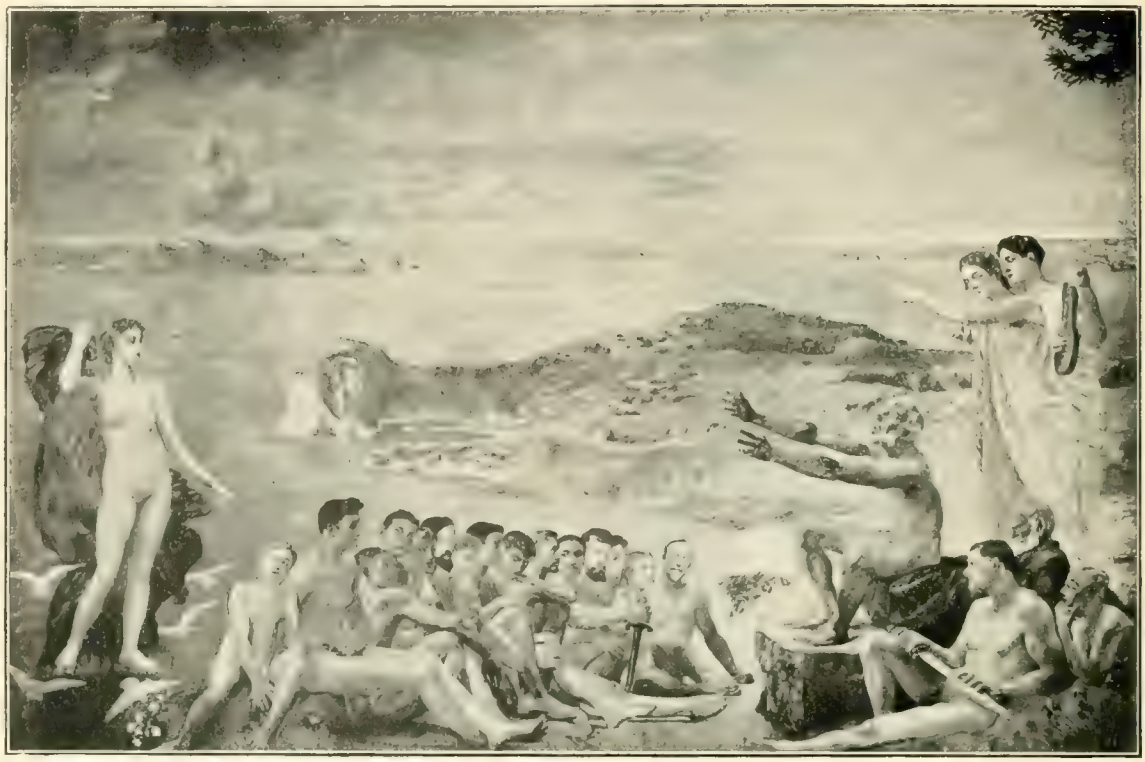
938. **Parlamentsgebäude in London.** 1840—1852. Von Charles Barry.

939. **Justizpalast in Brüssel.** 1862—1879. Von Joseph Poelaert.



940. **Reichstagsgebäude in Berlin.** 1884—1894. Von Paul Wallot.

941. **Warenhaus Wertheim in Berlin.** Von Alfred Messel. 1897.



942. Homer und die Griechen. (Linke Hälfte). Von Max Klinger. 1909. Leipzig, Universitäts-Aula.

943. Bismarckdenkmal in Hamburg.
Von Hugo Lederer.

944. Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Von Bruno Schmitz. Bildhauer: Christian Behrens, Franz Metzner. 1900—12. 91 m hoch.

Anton Springer:

Handbuch der Kunstgeschichte

In 5 Bänden mit zusammen 2285 Seiten, über 3200 Abbildungen im Text, 105 Farbendrucktafeln und 1 Gravüre

In Leinwand gebunden Preis 55 Mark

Jeder Band ist einzeln käuflich

I. Das Altertum. 10. Auflage. Nach Adolf Michaelis bearbeitet von Prof. Dr. P. Wolters. 578 Seiten mit 1017 Abbildungen, 16 Farbendrucktafeln und 1 Gravüre. In Leinen gebunden 12 Mark

II. Das Mittelalter. 9. Auflage. Neubearbeitet von Hofrat Prof. Dr. Joseph Neuwirth. 522 Seiten mit 730 Abbildungen und 14 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden 10 Mark

III. Die Renaissance in Italien. 9. Auflage. Neubearbeitet von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Philippi. 316 Seiten mit 338 Abbildungen und 24 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden 10 Mark

IV. Die Kunst der Renaissance im Norden. Barock und Rokoko. 9. Auflage. Neubearbeitet von Dr. Heinrich Bergner. 369 Seiten mit 564 Abbildungen und 23 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden 12 Mark

V. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 6. Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Dr. Max Osborn. 500 Seiten mit 550 Abbildungen und 28 Farbendrucktafeln. In Leinen gebunden 11 Mark

Urteile über Springers Kunstgeschichte

Schwäbischer Merkur: Stellt sich das Werk mit seinen mehr als 3000 Abbildungen schon äußerlich höchst vorteilhaft dar, so läßt das Studium des Textes erkennen, welch ein Meister der Darstellung der zu früh verstorbene Gelehrte war, der aus dem Schatze seines Wissens ein literarisches Kunstwerk schuf, als er die Grundzüge der Kunstgeschichte für den größeren Kreis der Gebildeten zu verzeichnen vornahm. Überall versteht er es, das Wesentliche mit sicherer Hand herauszugreifen. Seine Darstellung mutet an, als seien die wissenschaftlichen Streitfragen, die überall den Schritt des Forschers aufhalten, beseitigt, die dunklen Partien aufgehellt, als sei das Ziel der Forschung, die ganze Wahrheit, ermittelt und in verklärter Form ausgesprochen.

Süddeutsche Monatshefte: „Man darf wohl, ohne ungerecht gegen andere ähnliche Werke zu sein, sagen, daß Springers Handbuch der Kunstgeschichte an künstlerischer Auffassung das beste ist."

Vossische Zeitung: „In dem Kunstgeschreibsel unserer Tage macht sich soviel Phrase breit, in diesem Springerschen Handbuche aber regiert die Gelehrsamkeit, gepaart mit feinem Schönheitssinn und ausgezeichneter Stilistik. Von den Abbildungen läßt sich nur das Beste sagen: sie sind klar, scharf und so gewählt, daß sie den Text gut ergänzen."

Georg Warnecke:

Kunstgeschichte in Hauptwerken

3. Auflage. Mit 462 Abbildungen im Text und 20 Farbendrucktafeln.
Geheftet 8 Mark, in Leinen gebunden 10 Mark

Der Gedanke, eine Kunstgeschichte durch Zusammenstellung der Hauptwerke der bildenden Kunst zu schaffen, ist glücklich, und für die ebenso glückliche Durchführung gebührt dem Verfasser der Dank aller, denen an geschmackvoller Popularisierung der Kunst gelegen ist: er kennt die Literatur, versteht zu sehen und hat die Gabe, deutlich und ohne Phrasen zu belehren. Grenzboten.

Jakob Burckhardt:

Die Kultur der Renaissance in Italien

11. Auflage. Besorgt von Ludwig Geiger. 2 Bände.
Geheftet 10 M. 50 Pf., gebunden in Leinen 12 M. 50 Pf., in Halbfranz 15 Mark

Dieses klassische Werk ist eines der wenigen literarischen Kunstwerke, die sich durch Jahrzehnte in unveränderter Frische erhalten haben. Der Verfasser bietet in gedrängtester Form die Ergebnisse jahrzehntelanger Studien. Es ist eine in Auffassung, Gruppierung und stilistischer Durchführung gleich meisterhafte Leistung.

Karl Heinemann:

Goethe

1. Auflage. Mit 166 Abbildungen. Zwei Bände
Geheftet 10 Mark, in 2 Leinenbände gebunden 12 Mark

Durchaus gründlich, unparteiisch und geschmackvoll, selbständig im Urteil, ohne nach geistreich überraschender Originalität zu streben, voll Pietät, aber ohne Schönfärberei und Kleinigkeitskrämerei, macht das Werk innerlich wie durch die Ausstattung einen vornehmen Eindruck.
Literarisches Zentralblatt.

Ludwig Bellermann:

Schiller

2. Auflage. Mit 16 Abbildungen
Geheftet 3 Mark, in Leinen gebunden 3 Mark 60 Pf.

Dieses Buch behauptet unter den Lebensbeschreibungen Schillers seinen Platz nicht bloß, weil es zu denen gehört, die in gedrängter Kürze den gewaltigen Stoff vorführen; auch das ist ja von unbestreitbarem Wert. Bellermann hat aber außerdem das Verdienst, eine warme, ansprechende, ausgereifte und selbständige Darbietung zu bieten, die auch mit einer Reihe wohlgelungener Bilder geschmückt ist. Deutsche Rundschau.

WOLTMANN UND WOERMANN
GESCHICHTE DER MALEREI

Soeben erschienen!

Die Malerei des Mittelalters

Neu bearbeitet von M. Bernath

Mit 432 Abbildungen

Geheftet 10 Mark. In Leinen gebunden 12 Mark

Madonna mit der Wickenblüte. Wallraf-Richartz-Museum, Köln

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

Woltmann u. Woermann, Malerei

Mosaik aus S. Vitale, Ravenna

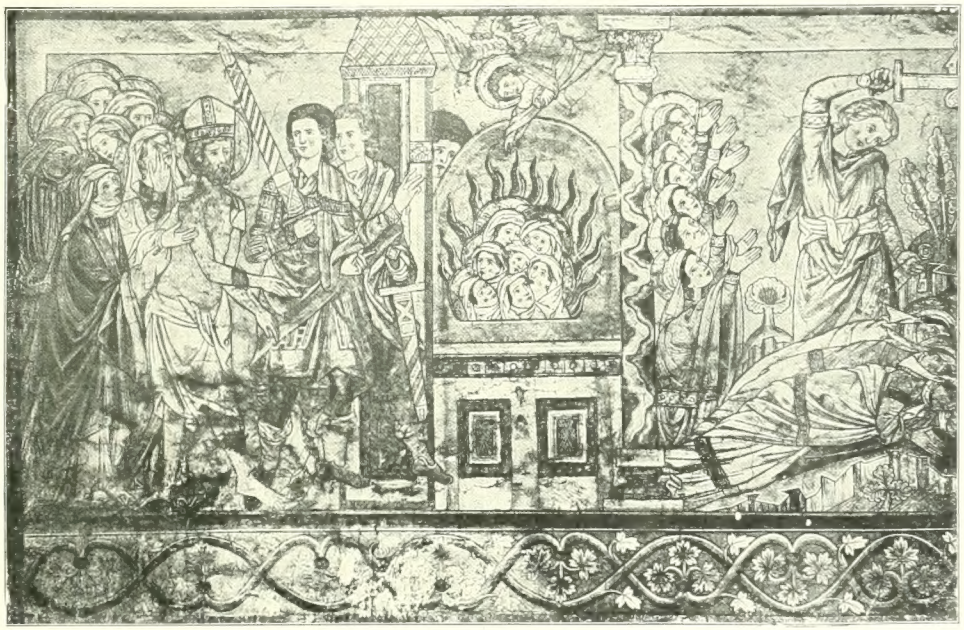
Die erste Auflage von Woltmann Woermanns Geschichte der Malerei erschien in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; der erste Band, die Kunst des Altertums und des Mittelalters umfassend, wurde 1878 abgeschlossen. Der früh verstorbene hochbegabte Alfred Woltmann unternahm es damals mit kühnem Mute, neben die veraltete Franz Kuglersche Geschichte der Malerei ein neues Werk zu setzen; schon er bekannte damals, daß ihm die Geschichte des Altertums ein fremdes, nicht durch eigene Arbeit bestelltes Gebiet sei. Deshalb hatte Karl Woermann den ersten Teil, der die Entwicklung der antiken Malerei zum Vorwurf hatte, übernommen; er führte aber nach dem 1873 erfolgten Tode Woltmanns unter Benutzung des von diesem hinterlassenen Studienmaterials die bedeutende Aufgabe mit großem Fleiße, unterstützt von umfassender Autopsie, sorgsam durch.

Es war längst an der Zeit, eine neue Auflage des bedeutenden und unentbehrlichen Werkes herauszugeben. Nicht nur die reiche Zufuhr an neuem Stoff, die neugewonnenen Gesichtspunkte galt es zu verwerten, sondern die epochemachenden technischen Erfindungen der Illustration mußten einer neuen Auflage sehr dienlich sein.

Mehr noch als vor vierzig Jahren ist heute die Kenntnis der antiken Malerei ein Studiengebiet für sich; und da gerade auf diesem Gebiete die Meinungen oft auseinandergehen, ist zunächst die Geschichte der Malerei des Mittelalters, auf die durch häufige Entdeckungen und durch Monographien vielfach neues Licht gefallen ist, nach dem heutigen Stand der Forschung ergänzt, bereichert und berichtigt worden. Insbesondere galt es, die so vielfach zerstreuten Schätze der Miniaturmalerei, die in sicherem Gewahrsam die Stürme der Zeit überdauert haben, für die Darstellung nutzbar und in umfassendem Maße sichtbar

zu machen, damit an Hand der Abbildungen eine aus den Denkmälern quellende unmittelbare Vorstellung gewonnen werden kann.

Der Bearbeiter des zunächst erschienenen Bandes Dr. M. Bernath verfügt über eine umfassende, auf eigener Anschauung beruhende Kenntnis der mittelalterlichen Kunstdenkmäler; hier kamen neben Miniaturen Wandmalereien, Tafelbilder, vor allem aber Mosaiken in Betracht, die heute noch in gleicher Farbenpracht strahlen wie in ihrer Entstehungszeit; außerdem aber fanden die Glasgemälde und Textilerzeugnisse Berücksichtigung. Dabei wurden die Monographien und zusammenfassenden Darstellungen des Stoffgebietes für die schriftliche Darstellung verwertet.



Legende des hl. Basilius. Fresko. Dom, Braunschweig

Der Rahmen des Ganzen, das Gerüst des ursprünglichen Werkes, war solide und standfest genug, um die Ergebnisse der langen Periode einzuschalten. Veraltetes wurde ausgemerzt und manches umgestaltet; anderes, was vordem unbekannt war, eingefügt.

Während die erste Auflage des das Mittelalter behandelten Teiles sich wegen der Kostspieligkeit des Holzschnittes auf 100 erläuternde Abbildungen beschränken mußte, begleiten in der neuen Bearbeitung 432 Darstellungen den Text. Schon durch so großen Reichtum von Anschauungsmaterial gewinnt das Werk ungemein an Wert und macht es in ganz anderer Weise benutzbar als die erste Fassung und Gestaltung des Buches. Es bedarf kaum des Hinweises, daß in fast allen Fällen die objektive, photographische Darstellung zur Grundlage der Veranschaulichung genommen worden ist. Aus Zweckmäßigkeitsgründen wurde die Illustration als Bilderatlas am Schlusse zusammengefaßt, der eine Art kinematographischer Abrollung des Werdegangs der mittelalterlichen Malerei darstellt.

Malerei des Mittelalters von M. Bernath

Inhalt

I. Die altchristliche Malerei

A. Die Katakomben.
B. Die altchristliche Freskomalerei nach dem Frieden der Kirche.
C. Die Mosaiken.
1. Rom bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts.
2. Das übrige Italien, besonders Ravenna.
3. Italien nach Justinians Zeit.
4. Die byzantinischen Mosaiken bis zum Ikonoklastenstreit.
D. Die altchristliche Miniaturmalerei.

II. Die byzantinische Malerei seit dem Ausgang des Bilderstreites

A. Die Miniaturen.
B. Die Mosaiken.
C. Wand- u. Tafelmalerei, textile Kunst.
D. Das Malerbuch vom Berge Athos.
E. Die Malerei in den übrigen Ländern des christlichen Ostens.

III. Die abendländische Malerei des frühen Mittelalters

A. Irische Miniaturen.
B. Kontinentale Miniaturen der Merovingerzeit.

IV. Die karolingische Epoche

A. Karl der Große und die Kunst.
B. Die Miniaturmalerei.
C. Italien unter den Karolingern.

V. Der romanische Stil

A. Allgemeines.
B. Die Miniaturmalerei.
1. Deutschland bis ca. 1100
2. Frankreich.
3. Spanien.
4. England.
5. Die Niederlande.
6. Deutschland seit dem Ausgang des 11. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts.
C. Mosaik und textile Kunst.
D. Die Wandmalerei.
1. Deutschland.
2. Frankreich.
3. Spanien.
E. Tafelmalerei. Bemalte Holzdecken.
F. Die Glasmalerei.
G. Italien nach der karolingischen Epoche.
1. Vorbemerkungen.
2. Vor- und frühromanische Zeit.
3. Byzantinischer Einfluß. Unteritalien.
4. Sizilien.
5. Rom und Mittelitalien seit dem 12. Jahrh.
6. Venedig.

VI. Das späte Mittelalter

A. Allgemeines.
B. Die Miniaturmalerei.
1. Die französische und englische Schule bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts.
2. Deutschland bis zur Mitte des 14. Jahrh.
3. Die französische und englische Schule seit der Mitte des 14. Jahrhunderts.
4. Deutschland seit der Mitte des 14. Jahrh.
C. Die Glasmalerei.
D. Wandmalerei. Textile Kunst.
E. Die Tafelmalerei.
1. Allgemeines.
2. Die Schule von Prag.
3. Die Schule von Köln.
4. Die übrigen deutschen Schulen.
5. Französische u. niederländische Schule.
F. Italien.
1. Cimabue und Duccio.
2. Pietro Cavallini.
3. Giotto.
4. Giottos Zeitgenossen und Schüler.
5. Die Schule von Siena.
6. Der Camposanto in Pisa und der Ausgang der Schule Giottos.
7. Das übrige Italien.
8. Die Miniaturmalerei.
9. Schlußbetrachtung.
G. Die Völker des Islam.

Register — Bilder-Atlas

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

ERNST HEDRICH NACHF. LEIPZIG